OVIDIU VARGA

QVO VADIS MVSICA?

Wolfgang Amadeus MOZART

editura muzicală

Ovidiu Varga

QVO VADIS MVSICA?

V

Wolfgang Amadeus MOZART

EDITURA MUZICALĂ
București, 1988

Scanned with OKEN Scanner

Wolfgang Amadè Mozart

Memoriei soției mele

SERAFINA VARGA

Scanned with OKEN Scanner

"Dacă întrebați un profan să vă citeze pe cel mai mare muzician al lumii, el va răspunde, fără îndoială: *Mozart*. *Mozart* este legendar".

George ENESCU

Scanned with OKEN Scanner

?

Acestui tulburător semn grafic, cel mai tulburător dintre toate semnele grafice pe care le-a inventat omul — pentru că este singurul care i se adresează, îl incită încă din fragedă copilărie, îl obligă să mediteze și să-și dea răspunsuri — autorul își propune să-i dea răspunsuri și cu privire la muzică.

Primul răspuns a fost cuprins în paginile volumului „Tracul Orfeu și destinul muzicii".

Al doilea, în volumul „Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX"

Al treilea răspuns a fost dat în tripla monografie polemică „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu".

Al patrulea răspuns a fost cuprins în volumul „Bach, un Orfeu pămîntean".

Al cincilea răspuns este formulat în paginile prezentului volum, intitulat „Wolfgang Amadeus Mozart."

Toate aceste răspunsuri, corelate dar independente, izvorăsc nu numai din nețărmurita admirație și afinitate spirituală și de destin cu acest incomparabil trac Orfeu, arhetipul omului european, arhetipul artistului european și universal, *ci din stringenta îndatorire profesională de a reașeza istoria muzicii europene pe fundamentele ei reale, în lumina celor mai recente cercetări de tracologie,* de semiotică și semantică muzicală.*

În nici un caz nu poate fi vorba despre o pledoarie pro domo. *Dimpotrivă. Aceste răspunsuri caută să fie tot atîtea demonstrații muzicologice, de cea mai strictă rigoare științifică, de sine stătătoare; în același timp, ele încearcă să cumuleze un răspuns global* la marea întrebare : *QUO VADIS MUSICA ?*

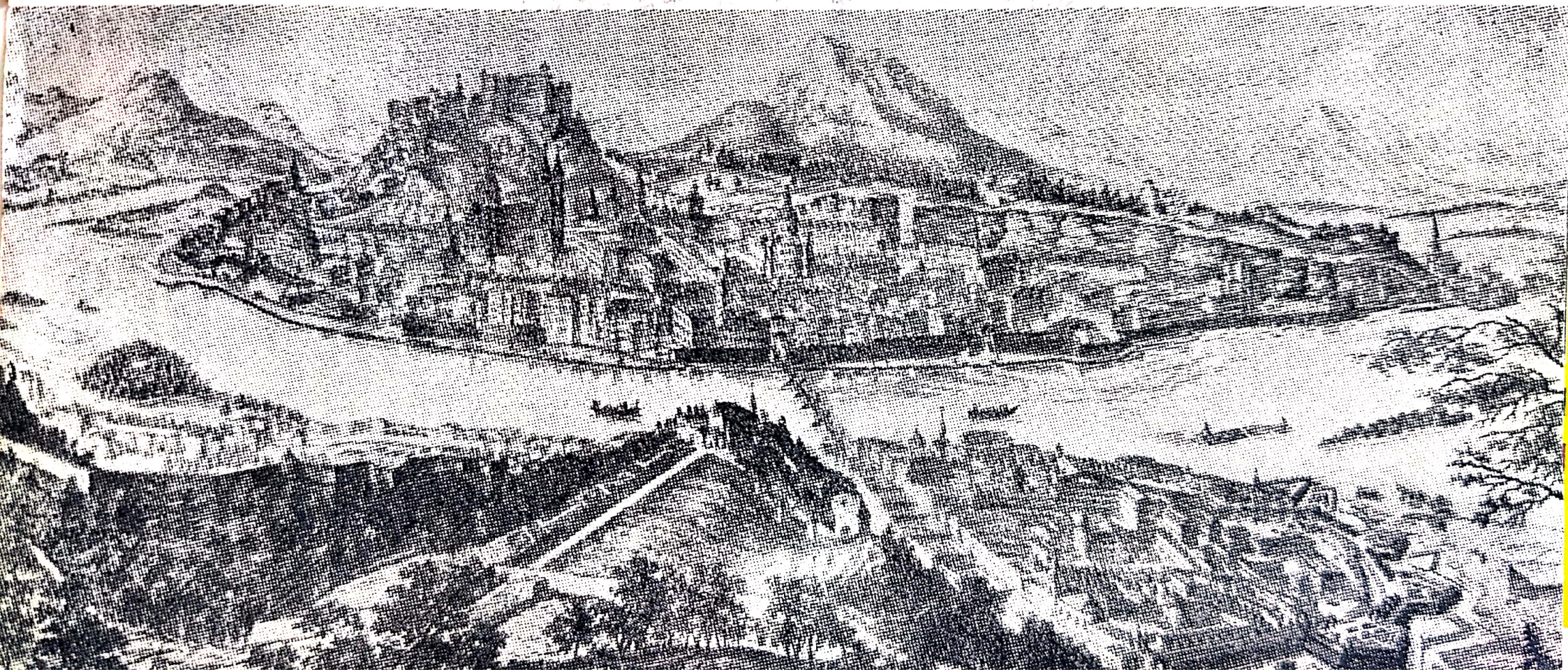
De astă dată, răspunsul îl vor da cititorii.

Oare se poate răspunde la o asemenea întrebare ?

---

* Breazul, George : *„Muzica Tracilor"* în „Pagini din istoria muzicii românești", vol. II Edit. Muzicală, București, 1970.

Dragan, Giuseppe Constantino' *„Il Mondo dei Traci"* Atene, 1985.



Scanned with OKEN Scanner

I. MOZART ŞI EPOCA SA

1756

În 27 ianuarie s-a născut la Salzburg, pe malurile unui afluent al Dunării, Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus, fiu legitim al lui Leopoldus Mozart și al Mariei Anna Pertlin.

În iulie apare la Augsburg prima ediție a metodei de vioară „Versuch einer gründlichen Violinschule" de Leopold Mozart.

1760

Începe inițierea muzicală a lui Wolfgang, cu tatăl său.

1761

Prima compoziție pentru claviatură a lui Mozart.

1756

Izbucnește războiul de șapte ani între Austria și Prusia cu Silezia, și războiul între Anglia și Franța, pentru colonii.

În 1759 moare G. F. Händel, se naște Friedrich Schiller.

Apare „Candide" *de Voltaire.*

1757

Michael Haydn este numit capelmaestru la Oradea, în principatul românesc Transilvania, din Imperiul Habsburgic.

1761

Joseph Haydn este angajat la curtea prințului Esterhazy.

Apare „Julie" *de J. J. Rousseau.*

Scanned with OKEN Scanner

1762

Prima călătorie de concerte cu tatăl său : la München, unde Mozart și sora sa cîntă în fața prințului Maximilian al III-lea; a doua călătorie, la Viena, unde cîntă în fața împărătesei Maria Theresia. La întoarcere, dau un concert și la Linz, trecînd prin Passau, Mauthausen, Ybbs și Stein (18.9.1762—5.1.1763).

1762

La Viena are loc premiera operei „Orpheus und Eurydike" *de Gluck.*

Apar „Emile", și „Du contrat social" *de J. J. Rousseau.*

Schimbări la tronul Rusiei.

1763

A treia călătorie de concerte, cu întreaga familie (9.6.1763—29.6.1766) spre Paris și Londra, prin Wasserburg, München, Augsburg, Günzburg, Ulm, Ludwigsburg. Vaihingen, Bruchsal, Schwetzingen — unde copiii cîntă în fața prințului Karl Theodor — Heidelberg, Mannheim, Worms, Mainz, Frankfurt/Main, Koblenz, Brühl, Köln, Aachen, Lüttich, Löwen, Bruxelles, Mons, Paris, La Versailles, Mozart și sora sa cîntă în fața regelui Ludovic al XV-lea.

1763

Terminarea războiului de șapte ani, prin pacea de la Hubertusburg.

Terminarea războiului anglo-francez prin pacea de la Paris.

Se naște Jean Paul.

Michael Haydn este numit concertmaestru al capelei arhiepiscopiei din Salzburg.

Dittersdorf este numit capelmaestru la Oradea, în principatul românesc Transilvania, din Imperiul habsburgic.

1764

Concerte la Paris, apoi spre Londra, prin Calais și Dover. La Londra cîntă în fața regelui George al III-lea și în concerte publice.

Compune primele sonate. Îl cunoaște pe Johann Christian Bach.

1764

Jean Philippe Rameau moare.

Apare „Geschichte der Kunst des Altertum" *de Winckelmann.*

Scanned with OKEN Scanner

1765

Pleacă din Londra prin Canterbury, Dover, Calais, Lille, Gent, Antwerpen, Rotterdam, Haga, unde Wolfgang concertează la curtea regală.

Ambii copii se îmbolnăvesc grav.

1765

Împăratul Franz I moare. Succesorul său va fi Joseph al II-lea.

Apare „Ossian" *de James Macpherson.*

1766

Concerte publice la Haga și Amsterdam, după care, reîntoarcerea la Salzburg prin Haarlem, Utrecht, Bruxelles, Valenciennes, Cambrai, Paris, Dijon, Lyon, Geneva, Lausanne, Berna, Zürich, Winterthur, Schaffhausen, Donaueschingen, Ulm, Dillingen, Augsburg și München.

1766

James Cook începe călătoria în jurul lumii.

Construirea primului furnal în Anglia.

Apare „Laokoon" *de Lessing și* „Geschichte des Agathon" *de Wieland.*

1767

Interpretarea primei părți din oratoriul de școală *„Die Schuldigkeit des ersten Gebotes"*, a unei Cantate și a intermediilor la comedia în limba latină : *„Apollo et Hyacinthus"* de W. A. Mozart.

A patra călătorie a familiei (11.9.1767—5.1.1769) spre Viena (a doua) prin Vöcklabruck, Lambach, Linz, Strengberg, Melk și St. Pölten, pentru a participa la sărbătorirea căsătoriei prințesei Maria Josepha care, cu puține zile înainte de căsătorie, moare de variolă.

Familia Mozart părăsește Viena, pentru a scăpa de epidemia de variolă și se îndreaptă spre Brno și Olmütz. Aici, ambii copii se îmbolnăvesc de variolă.

1767

La Viena are loc premiera operei „Alceste" *de Gluck.*

La Hamburg moare Georg Philipp Telemann.

Apare „Minna von Bernhelm" *și* „Hamburgische Dramaturgie" *de Lessing.*

Scanned with OKEN Scanner

1768

Reîntoarcerea la Viena, Mozart compune Singspiel-ul *„Bastien et Bastienne"* și opera buffa *„La finta semplice"*, precum și așa numita *„Weisenhaus-Messe"*.

1769

Arhiepiscopul Sigismund de Salzburg îl numește pe W. A. Mozart în funcția de al 3-lea concertmaestru al capelei sale.

Leopold și Wolfgang se pregătesc pentru prima călătorie în Italia (13.12.1769—28.3.1771). Este a cincea călătorie a copilului Mozart. Spre Verona trece prin Lofer, Wörgl, Schwaz, Innsbruck, Steinach, Brixen, Bozen, Neumarkt, Trient, Rovereto.

1770

Mozart concertează la Verona, Mantua, Milano, unde primește și comanda unei opere, după ce trece prin Bozzolo și Cremona. În drum spre Bologna trece prin Lodi, unde compune primul său cvartet de coarde, și prin Parma, unde ascultă o cîntăreață cu acute uluitoare.

În Bologna concertează cu mare succes și face cunoștință cu eruditul Padre Giovanni Battista Martini, care îi va deveni profesor. În continuare concertează la Florența, la Roma și, trecînd prin Capua, concertează și la Neapole, de unde revine la Roma prin Portici.

1768

Izbucnește războiul ruso-turc.

Apare „Systema naturae" *de Carl von Linné.*

1769

Se naște Napoleon Bonaparte.

James Watt inventează mașina cu aburi.

1770

Se nasc : Ludwig van Beethoven, Georg Wilhelm Friedrich Hegel și Johann Cristian Friedrich Hölderlin.

James Cook descoperă Australia.

Scanned with OKEN Scanner

Ca urmare a succeselor strălucite obținute, Papa Clemens al XIV-lea îi acordă titlul de *Cavaliere* și ordinul „Pintenul de aur".

Academia filarmonică din Bologna îl primește între membrii ei în urma unei probe profesionale dificile.

La Milano, are loc premiera operei comandate de contele Firmian, guvernatorul Lombardiei austriece, *„Mitridate, Re di Ponto"*.

1771

Mozart concertează la Milano, Torino, Veneția, Padua și Verona, trecînd prin Loreto și Vicenza se reîntoarce la Salzburg prin Innsbruck. Acasă compune Serenata teatrale *„Ascanio in Alba"*, comandată pentru căsătoria prințului Ferdinand, la Milano, unde pleacă cu tatăl său, între 13.8—15.12.

1772

Pentru înscăunarea noului arhiepiscop de Salzburg, prințul Hieronymus Colloredo, Mozart compune Serenata dramatica *„Il sogno di Scipione"*, pe care o și reprezintă cu acest prilej.
Compune opera „Lucio Silla".

1773

A treia călătorie în Italia, cu tată său, tot spre Milano, între 24.10.1772 și 13.3.1773 ; este de

1771

Apare volumul „Oden" *de Klopstock.*

1772

Desființarea Inchiziției în Franța.

Apar volumele : „Uber den Ursprung der Sprache" *de Herder și* „Emilia Galotti" *de Lessing.*

1773

Goethe termină „Götz von Berlichingen", *iar Klopstock* *„Messias"*.

Scanned with OKEN Scanner

fapt a 7-a călătorie a lui Mozart. Între 14.7.—26.9. Mozart pleacă (a 8-a călătorie) la Viena, cu tatăl său, care încearcă să obțină pentru fiul său o funcție sigură și bine remunerată, la curtea imperială, dar fără succes. Mozart compune primul său Concert pentru claviatură.

1774

Mozart pleacă la München cu tatăl său (a 9-a călătorie) pentru a pregăti premiera operei comandate pentru carnaval, „*La finta giardiniera*" (între 6.12.1774 și 7.3.1775). Se reîntoarce acasă, tot prin Wasserburg, cu tatăl său și sora sa.

1775

Reprezentarea, la Salzburg, a operei „*Il re pastore*", în onoarea prințului Maximilian.

1776

Interpretarea, la Salzburg, a *Serenadei „Haffner"*.

1777

Mozart întreprinde o călătorie (a 10-a) spre Paris, însoțit de mama sa (23.9.1777—1.1779). Trece prin Wasserburg, München, Augsburg, Hohenaltheim, Schwetzingen, Mannheim, unde

1774

Regele Franței, Ludovic al XV-lea moare și urmează la tron Ludovic al XVI-lea.

Sfîrșitul războiului ruso-turc.

Cercetările lui Lavoisier deschid calea chimiei moderne.

Pestalozzi înființează un Azil pentru săraci și se ocupă de educarea copiilor acestora.

Apare „Werther" *de Goethe.*

La Paris are loc premiera operei „Iphigenie in Aulis" *de Gluck.*

1775

Începutul războiului pentru independență a Americii.

Goethe pleacă la Weimar.

1776

Construirea, la Viena, a Burgtheater-ului.

Se naște E. Th. A. Hoffmann.

1777

Se construiește Teatrul Național la Mannheim.

Se naște Heinrich von Kleist.

Apare volumul „Sturm und Drang" *de Maximilian Friedrich Klinger.*

Scanned with OKEN Scanner

îl cunoaște pe Christian Cannabich și pe alți muzicieni din prestigioasa orchestră din Mannheim.

1778

La Mannheim, Mozart cunoaște familia Weber. Cu una dintre fiice, Constanze, se va căsători peste 4 ani, deși se îndrăgostise de sora ei.

Continuă călătoria spre Paris, prin Metz. La Paris compune cîteva sonate și Sinfonia „pariziană" *alla francese,* primită cu mare succes în unul dintre „Concertele spirituel".

Mama sa moare la Paris, iar Mozart se reîntoarce acasă prin Nancy, Strassbourg, Mannheim, Kaisheim, Neuburg, Ingolstadt și München.

1778

Războiul de succesiune între Bavaria aliată cu Prusia, împotriva Austriei.

Se naște Clemens Brentano.

Apare volumul „Stimmen der Völker in Liedern" *de Herder.*

1779

Mozart este numit Hofforganist al arhiepiscopiei Salzburg. Compune *„Krönungsmesse"* și începe Singspielul „Zaide".

1779

Construirea primului pod de fier.

La Paris are loc premiera operei „Iphigenie in Tauris" *de Gluck.*

Lessing termină „Nathan der Weise".

1780

Prințul Carl Theodor al Bavariei îi comandă lui Mozart o operă festivă pentru sezonul carnavalului 1780—81. În acest scop Mozart pleacă la München între 5.11.1780 și 16.3.1781 (a 11-a călătorie).

1780

Împărăteasa Maria Theresia moare. Succesorul ei este împăratul Joseph al II-lea.

Descoperirea extragerii zahărului din sfeclă.

Apar volumele „Erziehung des Menschengeschlecht" *de Lessing și* „Oberon" *de Wieland.*

Scanned with OKEN Scanner

1781

Mozart va reprezenta, la München, premiera operei *„Idomeneo”*.

La ordinul prințului arhiepiscop de Salzburg, Mozart este obligat să plece la Viena, unde prințul arhiepiscop se afla în vizită oficială, cu întreaga curte.

În urma unei discuții înversunate cu cruntul arhiepiscop, Mozart își înaintează demisia din funcțiile sale salzburgheze și se stabilește la Viena, ca muzician liber profesionist.

Începe compunerea Singspielului *„Die Entführung aus dem Serai”*.

Se logodește cu Constanze Weber, împotriva voinței tatălui său.

1781

Împăratul Joseph al II-lea începe să aplice reforme în Austria.

Apare volumul „Kritik der reiner Vernunft” de Kant.

Lessing moare.

1782

La Burgtheater din Viena are loc premiera operei *„Răpirea din Serai”*.

Se căsătorește cu Constanze Weber.

Începe să compună primele cvartete din cele Șase cvartete pentru coarde dedicate lui Joseph Haydn.

1782

Johann Christian Bach moare. („Ce mare pierdere pentru muzică” *va scrie Mozart tatălui său).*

Are loc premiera dramei „Die Räuber” *de Schiller.*

Are loc ultima execuție a unei vrăjitoare.

1783

Mozart începe să întîmpine lipsuri materiale, cu tot succesul Academiilor sale, prin subscripție. Lucrează la opera neterminată *„L'oca del Cairo”* și

1783

Sfîrșitul războiului pentru independență a Americii, prin pacea de la Versailles.

Cucerirea Crimeei de către Rusia.

Scanned with OKEN Scanner

la *Messa în do minor*, cu scopul de a o prezenta la Salzburg, pentru a-l împăca pe tatăl său.

Face cunoștință cu Lorenzo da Ponte.

Pleacă la Salzburg cu Constanze, soția sa, prima și ultima sa călătorie (a 12-a) în orașul natal (iulie — noiembrie 1783).

Reprezentarea piesei „Fiesko" *de Schiller.*

1784

Este anul cel mai prolific din întreaga sa viață artistică, în care Mozart compune 6 Concerte pentru pian și orchestră, un Cvintet pentru suflători și pian, un Cvartet pentru coarde, o Sonată pentru pian și vioară, variațiuni, menuete, contradansuri pentru pian și pentru orchestră.

Între 26.2 și 3.3. participă la 21 de Academii cu subscripție.

Își începe *„Catalogul"* său tematic, în care înscrie toate creațiile sale, însoțite de un fragment de portativ, cu incipitul fiecărei lucrări.

1784

Răscoala țărănească a românilor din Transilvania, sub conducerea lui Horea, Cloșca și Crișan.

Inventarea mașinii de țesut.

Apare piesa „Mariage de Figaro" *de Beaumarchais.*

Se reprezintă „Kabale und Liebe" *de Schiller.*

1785

Vizita lui Leopold la Viena, la fiul său. Asistă la o serie de Academii ale lui Wolfgang și la memorabila audiție de muzică de cameră din casa lui Mozart care, împreună cu Joseph Haydn, Ditters von Dittersdorf și Vanhal, interpretează ultimele trei cvartete, din cele șase dedicate lui Haydn.

1785

Își începe apariția cotidianul „The Times".

2 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Compune două Concerte pentru pian și orchestră și două Cvartete pentru coarde.

1786

Compune comedia cu muzică „*Der Schauspieldirektor*" pentru o festivitate la palatul imperial Schönbrunn.

Are loc premiera operei „*Nunta lui Figaro*" la Burgtheater.

Și acest an este foarte productiv pentru creația și activitatea concertistică a lui Mozart, căruia i se face o invitație pentru un turneu de concerte și comenzi de opere, în Germania și Anglia, turneu pe care nu l-a mai întreprins.

1787

Prima și a doua călătorie la Praga, cu Constanze (a 13-a : 8.1.—8.2.1787 și a 14-a călătorie: 1.10—12.11.1787), unde este primit cu entuziasm de public, care îi cunoștea opera „*Nunta lui Figaro*", devenită populară. Primește comanda pentru opera „*Don Giovanni*". Leopold Mozart moare la Salzburg, dar fiul nu are posibilitatea să participe la înmormîntare.

Împăratul Joseph al II-lea îl numește Kammer Kompositeur al Curții imperiale.

1786

Regele Friedrich al II-lea al Prusiei moare și îi urmează la tron regele Friedrich Wilhelm al II-lea.

Apare prima iluminare cu gaz.

Se naște Carl Maria von Weber, un văr al Constanzei Weber-Mozart.

1787

Începe al doilea război rusoturc pentru Crimeea.

Gluck moare la Viena.

Goethe termină „Iphigenie".

Se reprezintă „Don Carlos" *de Schiller.*

Scanned with OKEN Scanner

1788

Mozart compune în șase săptămîni cele trei Sinfonii finale și termină Concertul pentru pian și orchestră în Re major, „*Krönungskonzert*".

La cererea baronului van Swieten, prelucrează și reorchestrează cîteva lucrări de Händel și Bach.

1789

A 15-a călătorie (între 8.4—4.6) cu prințul Lichnovsky, spre Berlin, Mährich, Budwitz, Caslav, Praga, Dresda, Leipzig, Postdam, Leipzig, Berlin, unde Mozart încearcă să obțină de la regele Friedrich al II-lea o funcție bine remunerată, dar fără succes.

Obține doar comanda unor cvartete pentru coarde și a unor sonate pentru pian.

După revenirea la Viena, lucrează la opera „*Cosi fan tutte*" la recomandarea însuși a împăratului Joseph al II-lea.

1790

Are loc premiera operei „*Cosi fan tutte*" la Burgtheater. Pleacă la Frankfurt/Main (a 16-a călătorie, între 23.9.—10.11.1790) la festivitățile prile-

1788

Începe războiul ruso-suedez.

Carl Philipp Emanuel Bach moare la Hamburg.

Apar volumele: „Kritik der praktischen Vernunft" *de Kant și* „Egmont" *de Goethe.*

Se nasc: Joseph von Eichendorff și Arthur Schopenhauer.

1789

Izbucnirea Revoluției franceze.

1790

Împăratul Joseph al II-lea moare și îi urmează la tron Leopold II.

Sfîrșitul războiului ruso-suedez.

Scanned with OKEN Scanner

juite de încoronarea noului împărat, Leopold II.

În drumul de reîntoarcere la Viena, concertează la Mainz și München.

Este invitat să compună două opere pentru Londra.

1791

Mozart primește comanda unei opere festive pentru încoronarea lui Leopold II ca rege și al Boemiei ; în acest scop pleacă la Praga (a 17-a călătorie, între 25.8—15.9.1791) pentru a pregăti premiera la opera *„La clemenza di Tito”*, pe care a compus-o în 3 săptămîni.

O persoană anonimă îi comandă un Requiem, după reîntoarcerea la Viena. Are loc premiera „operei germane *Zauberflöte”* la Wiener Theater auf der Wieden.

La 5 decembrie, Wolfgang Amadeus Mozart încetează din viață.

A doua zi a avut loc o scurtă ceremonie funerară, fără muzică, în Stefansdom, la care au participat cîteva persoane, între care și Salieri, Süssmayer, Schikaneder și baronul van Swieten.

Constanze, bolnavă, nu a putut participa.

Apar volumele : „Kritik der Urterlkraft” *de Kant și* „Metamorphose der Pflanzen” *de Goethe.*

1791

În Franța este rechemată monarhia.

Începe dezvoltarea industriei chimice.

Goethe preia conducerea teatrului de curte din Weimar.

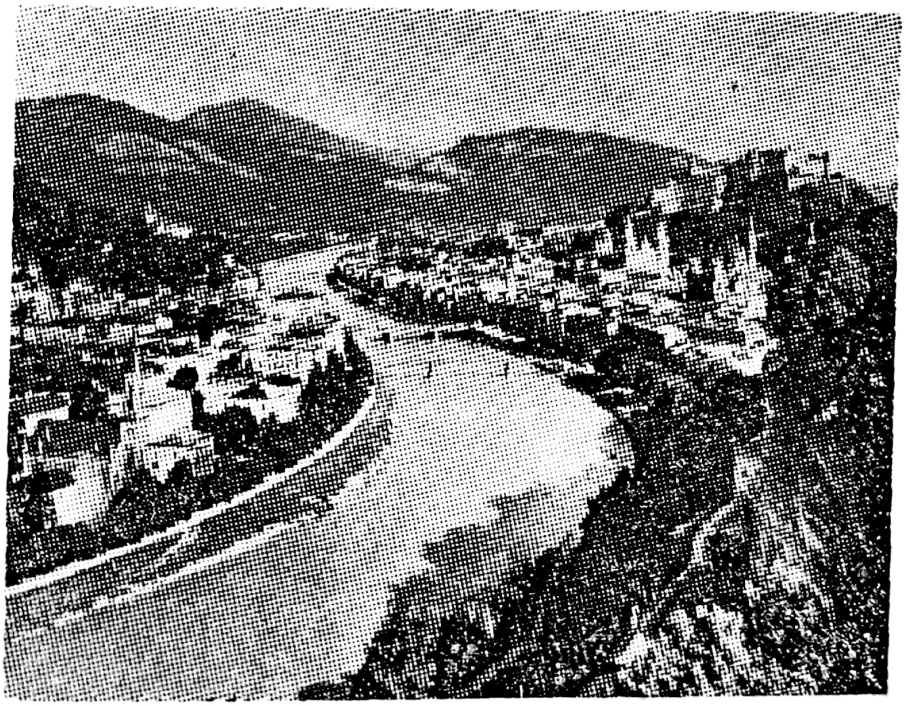
Apar volumele : „Idei asupra filosofiei istoriei umanității” *de Herder și* „Istoria războiului de 30 de ani“ *de Schiller.*

Se nasc : Franz Grillparzer și Giacomo Meyerbeer.

Scanned with OKEN Scanner

Din pricina unui viscol puternic cele cîteva persoane care însoțeau carul funerar, l-au părăsit, plecînd care încotro, astfel că rămășițele pămîntești ale lui Mozart au fost duse la cimitirul Sf. Marx, neînsoțit de nimeni.

Viscolul a acoperit groapa (nu comună) în care a fost înmormîntat, iar în zilele următoare mormîntul său nu a mai putut fi identificat.



Orașul Salzburg, astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Casa în care s-a născut Wolfgang Amadeus

Scanned with OKEN Scanner

II. MOZART ȘI IDEILE SALE ESTETICE

Ascultînd muzica lui Mozart, ceea ce ne uimește de îndată, este spontaneitatea ideilor sale muzicale. Ca și cum această muzică a existat înainte de a fi fost scrisă pe hîrtia cu portative, asemenea zborului și ciripitului păsărilor, sau a susurului izvoarelor. Ca un fenomen al naturii. Fără a fi fost *gîndită, premeditată, căutată* și *inventată* de către compozitor. Cu toate că Mozart compunea muzica sa cu mare ușurință, asemenea zborului păsărilor sau susurului izvoarelor, totuși nu putem ignora ideile sale *despre* muzică în general, și despre muzica sa în special.

„Știi că sînt, ca să zic așa, cufundat în muzică, că mă ocup toată ziua cu ea, că-mi place să fac speculații, să studiez, să reflectez" — îi scrie Mozart tatălui său, din Paris, la 31 iulie 1778.

Din scrisorile sale aflăm că Mozart compunea cu o ușurință fenomenală, *dar la pian. „Camera în care mă mut e gata pregătită. Acum mă duc să închiriez un pian, căci pînă nu-l am în cameră nu pot să locuiesc acolo, deoarece trebuie să compun și n-am nici o clipă de pierdut."* *

Fără să-și fi elaborat un *sistem* premeditat de compoziție muzicală, ideile sale estetice, atîtea cîte sînt formulate în scrisorile sale, pot constitui un mic tratat de estetică muzicală, de o surprinzătoare originalitate și modernitate.

Iată cît de profund pătrunde tînărul de 21 de ani în specificitatea artelor, cînd îi scrie tatălui său, pentru a-l felicita cu prilejul zilei de naștere, următoarele :

---

* Viena, 1 august 1781, către tatăl său.

Scanned with OKEN Scanner

„Nu știu să scriu frumos; nu sînt poet. Nu pot să aranjez frazele atît de artistic încît să producă umbră și lumină; nu sînt pictor. Nu pot să-mi exprim gîndurile și sentimentele nici prin gesturi sau pantomimă; nu sînt dansator. Pot s-o fac însă prin sunete; sînt doar un muzician...

Acum trebuie să închei cu o felicitare sonoră. Îți doresc să trăiești atîția ani, cîți vor trebui ca să nu mai fie nimic de făcut nou în muzică..." *

Fără a avea o cultură specială în domeniul teoriei generale a artelor, Mozart, ca urmare doar a educației estetice sumare primite de la tatăl său, eruditul muzician care a fost Leopold Mozart, este capabil să esențializeze în cîteva cuvinte specificitatea *artelor frumoase*, cum le va numi Lessing: poezia, pictura, coregrafia și muzica. Poetul trebuie să scrie *frumos*, iar el nu este capabil (deși a scris și poezii), pictorul trebuie să producă prin arta sa *umbră* și *lumină*, în sens rembrandtian, ceea ce tînărul Mozart se simte incapabil de a face, deși multe dintre scrisorile sale și unele partituri din tinerețe sînt ornamentate cu desene umoristice sugestive; el nu se consideră nici artist dansator, pentru că nu poate să-și exprime gîndurile și sentimentele nici prin gesturi, nici prin pantomimă, deși una dintre pasiunile sale mondene era și dansul.

Este însă conștient că poate să-și exprime gîndurile și sentimentele prin mijlocirea sunetelor: *„sînt doar un muzician..."* adică se consideră numai un artist care poate comunica ceea ce gîndește și simte, doar prin sunete.

În consecință, felicitarea pe care urmează să o adreseze tatălui său, cu prilejul zilei onomastice a acestuia, nu poate fi nici poetică, nici picturală, nici coregrafică, ci *doar sonoră*.

Aceste idei estetice, formulate concis și direct, ascund o profundă cunoaștere a specificității artelor și a autonomiei fiecăreia.

Comunicării prin cuvînt, prin culoarea de umbră și lumină, prin gest, adică prin semne noționale sau figurative, Mozart îi opune comunicarea artistică numai prin sunete...

Asemenea tracului Orfeu, Mozart trăia într-o permanentă stare de efervescență creatoare, ca o condiție existențială.

Așa se explică fenomenala sa capacitate de a inventa continuu *în memorie* acea infinitate de formule melodice, ritmice, armonice, contrapunctice, dinamice, agogice și timbrale, precum și fenomenala sa capacitate de a le combina continuu, în memorie, în cele mai diverse formule compoziționale.

---

* Mannheim, 8 noiembrie 1777, apud. *Mozart, „Scrisori"*, Edit. Muzicală, 1968, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

Aparent, această idee estetică, categorică și exclusivistă, vine în contradicție cu paginile geniale din creațiile sale pentru scenă, unde cuvîntul, gestul, costumele, decorurile, în umbră și lumină, întregesc comunicarea prin cînt, într-o modalitate sincretică rar întîlnită.

Spun aparent, pentru că, așa cum se va vedea, Mozart considera și în genul operei, ca primordială muzica, nu cuvîntul.

Ceea ce ne reține însă atenția, într-un mod cu totul și cu totul surprinzător, este ultima frază: *„Îți doresc să trăiești atîția ani, cîți vor trebui ca să nu mai fie nimic de făcut* nou (s.n.) *în muzică"*. Conștiința permanenței noului ca o condiție existențială a muzicii în infinitul timpului, ni se pare a fi una dintre cele mai îndrăznețe și moderne idei estetice ale gîndirii mozartiene.

Ideea relației dialectice între vechi și nou, între tradiție și inovație, revine adesa în gîndirea estetică mozartiană. „Aici se joacă o operă de Jommelli. E frumoasă, dar prea cizelată și învechită pentru teatru" îi scrie Mozart surorii sale (5 iunie 1770, Neapole). Așadar, nu pentru a opune axiologic vechiul noului. De pildă, într-o scrisoare către tatăl său, din 4 noiembrie 1777, trimisă din Mannheim, Mozart îl informează despre audierea unei misse de Holzbauer, care *„cu toate că a fost compusă acum 26 de ani, e frumoasă"*.

În altă scrisoare către tatăl său, Mozart îi solicita: *„Dacă se va mai încălzi, te rog să cauți în pod și să ne trimiți ceva din muzica dumitale bisericească. Nu ai de ce te rușina. Baronul van Swieten și Starfer știu tot așa de bine ca și dumneata, sau ca mine, că gusturile se schimbă mereu și că schimbarea gustului s-a extins chiar și la muzica bisericească. Asta n-ar fi trebuit însă să se întîmple. De unde și rezultă că adevărata muzică bisericească se găsește în pod și e aproape mîncată de molii.**

Mozart este într-o asemenea măsură preocupat de procesul permanent de înnoire a limbajului muzical și de schimbare a gustului publicului, încît *„aș avea chef să scriu o carte, o mică critică muzicală cu exemple — dar, nota bene, nu sub numele meu...*** îi sugerează el tatălui său intențiile și desigur și prezumtivul autor sub numele căruia și-ar putea ascunde propria identitate, adică a eruditului pedagog, compozitor și muzicolog care a fost Leopold Mozart.

În aceeași scrisoare, Wolfgang consemnează cu o extraordinară perspicacitate și izbitoare actualitate: *„Nimeni nu mai cunoaște și nu mai prețuiește astăzi calea de mijloc în toate lucrurile. Pentru a*

---

* Viena, 12 aprilie 1783.
** Scrisoare către tatăl său, Viena, 28.XII.1782.

obține succes trebuie să scrii lucruri care sînt ori atît de ușor de înțeles, încît să le poată cînta și un birjar, ori așa de neînțeles, încît să placă tocmai pentru că nici un om cu mintea sănătoasă nu le poate înțelege..." Așadar și Mozart își pune întrebarea : „*Quo vadis musica ?*" El însă nu se situează în nici una dintre cele două extreme: nici în extrema facilității, nici în cea a ermetismului, ci alege calea de mijloc, așa cum afirmă în aceeași scrisoare referindu-se la concertele pentru pian și orchestră pe care le compusese în acea perioadă: „*Concertele, media între prea greu și prea ușor, sînt foarte brillante, plăcute la ureche. Natural, fără a fi prea superficiale, ici-colo pot să producă satisfacția experților, însă așa încît și necunoscătorii să fie mulțumiți de ele fără a ști de ce...*"

Iată cît de profunde și actuale sînt aceste considerații estetice și sociologice referitoare la atît de discutata problemă a accesibilității în artă, în speță în muzică. Aceasta trebuie să satisfacă atît pe specialiști, experți în arta și știința limbajului muzical, cît și pe nespecialiști, adică publicul larg, cărora trebuie să le placă, fără să știe de ce !

Mozart consideră că publicul larg, „necunoscătorii", trebuie să fie și ei mulțumiți cînd ascultă o muzică bună, chiar dacă nu știu de ce le place acea muzică. Fără să fi avut intenția de a o face, Mozart pune una dintre problemele fundamentale ale receptării operei de artă. Problemă care a frămîntat omenirea din toate timpurile, din antichitate pînă în zilele noastre. Cu precădere în domeniul artei sunetelor.

Dar dacă chiar și „necunoscătorii" trebuie să fie mulțumiți ascultînd o muzică bună, fără să știe de ce le place, în schimb compozitorul trebuie să știe cum să creeze o asemenea muzică bună atît pentru „experți" cît și pentru „necunoscători".

Într-o scrisoare către tatăl său* Mozart formulează cu simplitate însăși esența muzicii, ca artă a sunetelor : „*Deoarece însă pasiunile, mai mult sau mai puțin violente, nu trebuie redate niciodată pînă la scîrbă și muzica nu trebuie să jignească urechea nici măcar în situația cea mai înfiorătoare, ci trebuie să continue să ne placă, deci trebuie să rămînă muzică în orice împrejurare...*"

Cum trebuie să fie această muzică, Mozart a demonstrat-o în cvasitotalitatea creației sale pentru voce sau instrumente.

Fără a face prea multe referiri tehnologice la felul cum trebuie să fie această muzică, Mozart afirmă categoric necesitatea permanentei inovații cînd scrie : „*Dacă și noi, compozitorii,*

---

* Viena, 26 septembrie 1781.

Scanned with OKEN Scanner

*ne-am respecta întotdeauna la fel de exact regulile (care erau destul de bune atunci cînd nu se știa nimic mai bun), am scrie și noi muzică tot atît de nepotrivită cum scriu ei textele."**

Problema relației text-muzică este adesea abordată de către Mozart. Pentru ca muzica să rămînă în orice împrejurare muzică, *„într-o operă, poezia trebuie să fie fiica absolut ascultătoare a muzicii"*, îi scrie Mozart tatălui său, afirmînd astfel primordialitatea muzicii față de text.

În aceeași scrisoare Mozart își expune pe larg ideile referitoare la relația text-muzică și la faptul că, în genere, textele libretelor erau de proastă calitate poetică, dar operele comice italiene plac oriunde, și la Paris, pentru că *„muzica domnește în întregime și din cauza ei uiți de toate. Cu atît mai mult trebuie să placă deci o operă la care planul piesei e bine gîndit, iar cuvintele sînt scrise numai pentru muzică și nu se pun ici și colo de dragul unei rime păcătoase (care, pe cinstea mea, nu contribuie cu nimic la ridicarea valorii unei reprezentații teatrale, fie ea cum o fi), cuvinte sau chiar strofe întregi care ruinează ideea compozitorului. Versurile sînt desigur absolut indispensabile pentru muzică, dar rimele, numai de dragul rimelor, sînt absolut dăunătoare"*...

Iată dar o „ars dramaturgica" completă și clară, formulată de cel mai mare dramaturg al teatrului muzical din toate timpurile : Wolfgang Amadeus Mozart.

Ori de cîte ori vorbește despre operă, Mozart se referă la felul în care textul se potrivește cu muzica, și nu invers.

„Lucrul principal la o operă este deci muzica, și dacă urmează să placă (...) trebuie să-mi modifice și să-mi refacă lucrurile atît de mult și de des, cît vreau eu, și nu se ia după capul lui, care nu are nici cea mai mică practică și cunoștință despre teatru... Pot să-l asigur însă (pe libretistul Varesco p.n.) *că în nici un caz nu va avea succes libretul lui, dacă muzica mea nu va place."***

Într-o altă scrisoare către tatăl său, Mozart îl informează că a primit de la un poet italian un libret *„pe care îl voi lua poate, dacă vrea să-l modifice ici și colo, după gustul meu."**** (Se pare că este vorba despre Lorenzo da Ponte și libretul operei *Lo sposo deluso*, rămasă de asemenea neterminată).

Profund cunoscător al operei bufe italiene, Mozart se manifestă cu multă exigență față de sutele de librete pe care le consultă,

---

* Viena, 13 octombrie 1781.

** Scrisoare către tatăl său, Viena, 21 iunie 1783. Este vorba de libretul la opera *L'oca del Cairo*, rămasă neterminată.

*** Viena, 5 iulie 1783.

fără a se declara mulțumit de vreunul. *„Cel puțin ar trebui să se modifice multe ici-colo”* — îi scrie el tatălui său, din Viena.*

Îi propune, în aceeași scrisoare, pentru Varesco, o formulă de libret de operă bufă italiană „pentru 7 persoane”... *„El ar putea să-și noteze ideile și am putea apoi să lucrăm împreună la Salzburg. Cel mai necesar este însă ca toată povestea să fie în întregime foarte comică. Și dacă e posibil, să fie introduse două roluri de femei, la fel de bune. Una ar trebui să fie serioasă, a doua de caracter mediu, dar ca valoare, ambele roluri ar trebui să fie la fel de bune. A treia femeie poate să fie complet bufă, precum și toți bărbații, dacă e necesar.”*

*„Cel mai bine este cînd se întîlnește un compozitor bun (care se pricepe la teatru și este singur capabil să dea unele indicații) și un poet deștept, o veritabilă pasăre Phoenix.”***

*„Toată lumea îl vorbește de rău pe Stephanie. Se poate să fie și cu mine numai pe față atît de amabil — dar îmi aranjează totuși libretul — și anume așa cum vreau eu, exact așa și, pe Dumnezeu! mai mult nu-i cer !!!!****

Așadar, după opinia lui Mozart, un compozitor bun trebuie să se priceapă la teatru, adică să stăpînească legile dramaturgiei teatrale, încît să fie capabil să dea indicații dramaturgice chiar libretistului care, necondiționat trebuie să le accepte. Nu e vorba aici numai de mici modificări, de amănunt, ci de însăși structura caracterologică a personajelor.

„În ceea ce privește munca lui Stephanie, ai desigur dreptate. Dar poezia e exact pe măsura caracterului prostănac, grosolan și răutăcios al lui Osmin. Și știu perfect că versurile nu sînt dintre cele mai bune — dar se potrivesc atît de bine ideile mele muzicale (care mi se învîrteau dinainte în cap) încît a trebuit să-mi placă în mod firesc și sînt dispus să pariez că la spectacol nu se va găsi nici o lipsă.“

Mozart este conștient într-o asemenea măsură de simțul său dramaturgic, teatral și muzical, încît solicită uneori modificări esențiale ale libretului, într-un stadiu aproape final al compunerii unei opere, ca de pildă în cazul operei *„Răpirea din Serai”*.

Simțul său dramaturgic, teatral și muzical, este mereu prezent, nu numai cînd e vorba despre caracterele personajelor, despre

---

* *7 mai 1783*

** *Viena, 13 octombrie 1781, către tatăl său*

*** *Viena, 26 septembrie 1781, către tatăl său*

Scanned with OKEN Scanner

ideile și sentimentele lor. Proporția dintre părți și întreg, lungimile inutile ale unor părți care pot periclita însăși întregul organism al unei scene, al unui act, sau al unei întregi opere, îl preocupă într-o măsură esențială.

*„Spune-mi, nu găsești și dumneata că textul despre vocea subterană e prea lung? Gîndește-te bine. Imaginează-ți teatrul — vocea trebuie să fie înspăimîntătoare, trebuie să pătrundă, trebuie să crezi că e într-adevăr așa. Cum poate să aibă însă acest efect dacă vorbirea e prea lungă, convingînd pe ascultători prin lungimea ei și din ce în ce mai mult, de zădărnicia ei. Dacă discursul spiritului din «Hamlet» n-ar fi atît de lung, ar fi și de mai mare efect. Și acestea spuse, ușor scurtate, cîștigă mai mult prin asta, decît pierd"**

Referirea critică la marele Will ne îndreptățește să credem că Mozart nu-și crea complexe, indiferent de personalitatea la care se referea.

Dar opiniile sale critice nu se limitează numai la personalitățile de talia lui Shakespeare. Cu o severitate uneori ireverențioasă, Mozart îi critică pe francezi, limba lor, muzica lor : *„Francezii sînt și rămîn măgari, nu știu nimic, trebuie să recurgă la străini (...). Dacă voi primi comanda pentru o operă (franceză — p.n.) voi avea parte de destule supărări. Nu acesta ar fi cel mai important lucru, pentru că sînt obișnuit cu necazurile, numai de n-ar fi însă blestemata asta de limbă franceză, atît de ticăloasă pentru muzică. E o mizerie! Cea germană e încă dumnezeiască în comparație cu ea"***.

Desigur că observațiile critice referitoare la limba franceză erau de natură fonetică. Singura limbă „muzicală" sau „muzicalizantă" era considerată doar limba italiană, în secolul al XVIII-lea.

Să ne amintim însă că Rousseau formulase critici asemănătoare la adresa muzicii franceze, pe aceleași considerente lingvistice.

Dar Mozart, criticînd fonetica „nemuzicală" a limbii franceze este preocupat mereu de muzicalitatea limbii sale materne, pe care o consideră „dumnezeiască" în comparație cu cea franceză.

Cinci ani mai tîrziu, Mozart îi va scrie tatălui său despre preocupările sale în domeniul creației unei opere germane.

„...Nu cred că opera italiană se va menține multă vreme, și eu țin tot cu cea nemțească. Chiar dacă-mi cere un efort mai mare, o prefer. Toate popoarele au operele lor. De ce să n-o avem și

---

* München, 29 noiembrie 1780, către tatăl său.
** Paris, 9 iulie 1778, către tatăl său.

Scanned with OKEN Scanner

*noi germanii? Oare limba germană e mai puțin cantabilă decît franceza sau engleza? Nu e mai cantabilă ca rusa? În fine, eu scriu acum o operă nemțească pentru mine. Am ales pentru ea comedia lui Goldoni „Il servitore di due padroni", și actul întîi e tradus deja în întregime..."**

Ce înțelegea Mozart, din punct de vedere estetic, prin sintagmele: operă germană, operă franceză, operă italiană?

Din cele de mai sus, reiese cu claritate că singurul element definitoriu și distinctiv era limba în care urma să se cînte opera respectivă, chiar dacă subiectul era italian, spaniol, francez sau... turc.

Mozart ar fi putut să procedeze asemenea lui Gluck, traducînd textul unora dintre operele sale „italiene" în limba franceză sau germană. El nu urmează acest exemplu, deoarece consideră că muzica, deși factor primordial al operei, trebuie să se plieze de la început, chiar în procesul creației, prozodiei și foneticii limbii în care vor cînta personajele. De aceea el completează preferința pentru opera în limba germană cu precizarea: *„chiar dacă-mi cere un efort mai mare, o prefer"*.

În privința operei în limba franceză Mozart îi scrie tatălui său, de la Paris**: *„Te asigur că n-o să mă sperie dacă voi primi comanda să scriu o operă (în limba franceză-p.n.). Graiul l-a făcut Diavolul, aceasta e adevărat — și îmi dau seama de toate dificultățile pe care le-au întîlnit toți compozitorii. Cu toate acestea, mă simt în stare să înving aceste dificultăți tot așa de bine ca și pe toate celelalte."*

Mozart nu pomenește nici o dată de dificultăți sau eforturi speciale pentru a scrie opere în limba italiană, pentru că era limba operei italiene, pentru că era limba muzicii sale și a epocii, indiferent de gen sau de formă. Era limba muzicii „spațiului european".

Cu memoria sa fenomenală Mozart reținea și asimila tot ceea ce corespundea „gustului" său muzical și dramaturgic, ideilor sale estetice. Unul dintre compozitorii de operă apreciat mult de către Mozart a fost Benda, autorul operelor *„Ariadna la Naxos"* și *„Medeea"*, *„amîndouă într-adevăr excelente"* — cum scrie Wolfgang Amadeus, și adăuga: *„Știi bine că Benda a fost întotdeauna favoritul meu printre capelmaeștrii luterani. Aceste două opere îmi plac atît de mult, încît le port cu mine."*

Ascultarea operei *„Medeea"* de Benda, în care uneori nu se cîntau recitativele, ci se vorbeau doar pe fond muzical, *„ceea ce dă cele mai splendide efecte"*, cum constata Mozart, fapt care îl conduce

---

* Viena, 5 februarie 1783.

** 31 iulie 1778.

Scanned with OKEN Scanner

către concluzii că : *„Cele mai multe recitative din opere ar trebui să fie tratate în acest fel, și numai uneori, dacă cuvintele* pot fi exprimate în muzică, *recitativul să se cînte.''*/*

Dar înainte de a aborda problema tipologiei paneuropene a creațiilor sale muzicale, ni se pare necesar a fi cunoscute ideile sale estetice referitoare la interpretare, fără de care nu se poate înțelege creația sa propriu-zisă.

De la început, merită reținut faptul că și în problematica interpretării muzicale, Mozart este preocupat permanent de relația dintre nou și vechi, dintre inovație și tradiție, manifestîndu-și preferințele pentru nou, dar nu prin ignorarea valorii estetice.

Avea 21 de ani cînd îi scrie tatălui său, din Augsburg**, despre construcția și tehnica de a cînta la noile *piano-forte*, construite în acei ani de către Johann Andreas Stein : *„După ce lovesc clapele, pot să las degetul pe clapă sau să-l ridic ; sunetul încetează imediat după ce l-am produs. Pot să fac ce vreau cu clapele ; sunetul rămîne totdeauna egal ; nu distonează, nu se amplifică, nu slăbește, nu refuză să sune. Cu un cuvînt : este în toate egal. (...) Instrumentele sale au asupra celorlalte avantajul că sînt făcute cu ciocănele. Însă din o sută de fabricanți de clavire, nici unul nu se ocupă de așa ceva. Dar fără, este imposibil ca un pian să nu distoneze sau să continuie să vibreze după atingere. Ciocănelele sale, după atingerea clapelor, se desprind și cad imediat după ce au lovit coardele plasate deasupra lor, fie că s-ar continua apăsarea clapelor, fie că ar înceta...”*

În scrisoarea următoare*** Mozart îi descrie tatălui său felul defectuos și uneori ridicol în care cîntă la pian fetița „minune” a lui Stein. *„Niciodată nu-și va însuși ceea ce este cel mai necesar, cel mai greu și esențialul în muzică, și anume Tempo-ul, pentru că din copilărie s-a încăpățînat să nu cînte după măsură. Dl. Stein și cu mine am discutat exact două ore despre acest subiect. Aproape că l-am convertit. Acum îmi cere sfaturi în toate direcțiile... El* își *dă seama că eu nu fac grimase și totuși cînt atît de expresiv, ca nimeni altul. După cîte știe el, nimeni n-a reușit să mînuiască atît de bine pianele sale. Toți se minunează că eu păstrez măsura. Ei nu pot înțelege că în tempo rubato dintr-un adagio, mîna mea stîngă rămîne complet independentă. La ei mîna stîngă cedează...“*

Iată cîte idei estetice și tehnice referitoare la felul în care Mozart cînta la noul său piano-forte și cîte învățăminte pentru

---

* Mannheim, 12 noiembrie 1778, către tatăl său.
** *17/18 octombrie 1777.*
*** *24 octombrie 1777.*

Scanned with OKEN Scanner

cunoașterea *stilului* de interpretare a muzicii pentru pian ; însemnătatea capitală a *tempo*-ului, cîntul expresiv dar fără grimase, independența mîinilor și realizarea tempo-ului *rubato* numai în linia melodică a mîinii drepte, mîna stîngă însă nu trebuie să cedeze tempo-ului *adagio*, deci fără *rubato*.

Aceleași indicații tehnice și estetice se desprind din scrisoarea către tatăl său, în care îl informează despre lecțiile de pian pe care le predă uneia dintre fiicele lui Canabich, capelmaestru al prestigioasei orchestre din Mannheim*, în scrisoare vorbește despre expresie, gust, ușurință naturală, sentiment, respectarea indicațiilor de : *forte* și *piano*, despre citirea la *prima vista*. „Și în ce constă arta de a citi la prima vista dacă nu în interpretarea bucății într-un tempo-corect, astfel încît să se audă toate notele, apogiaturile cu expresie și *gusto* care le caracterizează, spre a crea impresia că cel care le cîntă, le-a și compus..."**

Iată o idee estetică profundă și fundamentală în procesul creației interpretative : contopirea interpretului cu compozitorul într-un tot monolitic, asemenea rapsodului popular, descendent din arhetipul creatorului-interpret simbolizat în mitologia traco-greco-romană prin aedul trac Orfeu.

O variantă a aceleiași idei este aceea a contopirii interpretului cu personajul interpretat, așa cum apare formulată într-o scrisoare către Aloysia Weber : *„să vă transpuneți în mod serios în starea de spirit și situația Andromedei și să vă imaginați că sînteți* chiar ea !"***

În aceeași scrisoare, Mozart recunoaște calitățile interpretative ale tinerei Aloysia, de care era îndrăgostit, ca posedînd mult „gust", tehnică reală muzicală și o mare expresivitate.

Pe cît de laudativ se manifestă în cazul Aloysiei Weber, pe atît de neîndurător se dovedește a fi în cazul unor interpreți care nu-i satisfac exigențele sale estetice, ca de pildă pianistul olandez Richter despre care se pronunță în felul următor : *„Cît privește execuția, cîntă mult, după cum vei observa, însă prea grosolan, prea muncit, fără pic de gust și sentiment. Încolo e omul cel mai bun din lume, și fără pic de orgoliu. Cînd îi cîntam, se uita nemișcat la degetele mele, apoi spunea de fiecare dată : — Doamne, Dumnezeule ! Cît trebuie să mă ostenesc, să nădușesc leoarcă, și totuși nu obțin deloc aplauze, iar Dvs, prietene, vă jucați numai ! — Da, îi răspundeam*

---

* Mannheim, 14 noiembrie 1777

** Mannheim, 17 ianuarie 1778

*** Paris, 30 iulie 1778.

Scanned with OKEN Scanner

eu, și eu a trebuit să mă ostenesc pentru a avea voie să nu mă mai ostenesc acum." *

Iată alte idei estetice interpretative mozartiene, pe lîngă gust, sentiment, expresivitate, redate cu o tehnică reală, firească, nu muncită, stadiu la care nu se poate ajunge decît prin muncă susținută, prin studiu sistematic.

Desigur că orizontul său estetic paneuropean s-a extins de-a lungul anilor, îmbogățind fundamentele estetice și tehnica muzicală pe care le-a preluat odată cu limba maternă și paternă de la eruditul muzician care a fost Leopold Mozart, tatăl său.

Să nu uităm însă că Mozart a fost cel mai mare pianist concertist și improvizator al epocii sale. Capacitatea sa fenomenală de a improviza ore în șir a avut consecințe multiple asupra gîndirii sale cu sunetele, asupra ideilor sale muzicale, asupra procesului de creație, adesea de o rapiditate și spontaneitate improvizatorică uluitoare.

Ceea ce nu a formulat însă Mozart teoretic, dar a realizat practic în creația sa de toate genurile, o superioară sinteză paneuropeană, între arhetipurile stilistice și arhitectonice, *all'italico, alla francese, alla tedesca* și *alla traca,* sinteză pe care vom căuta s-o deslușim în capitolele următoare.

---

* Viena, 28 aprilie 1784, către tatăl său.

3 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Mozart și familia sa (pictură de epocă)

Scanned with OKEN Scanner

III. TIPOLOGIA STILISTICĂ A CREAȚIEI MOZARTIENE

Motivul gregorian G.A.C.H. și varianta sa B.A.C.H. ca formule orfice în creația lui Mozart

Nu ne propunem în cele ce urmează să-i atribuim lui Mozart cea mai vagă intenție de a încrusta premeditat în plasma creației sale sunetele numelui marelui său predecesor, chiar și numai trei din sunetele numelui Marelui Cantor, cu toată admirația ce și-o manifesta față de creația acestuia. Considerăm deci, de la început, prezența, în cîteva lucrări mozartiene a unui simbol muzical alcătuit din patru sunete, dintre care ultimele trei sînt identice cu cele ale numelui lui Bach, și în aceleași relații intervalice (terță mică ascendentă, secundă mică descendentă), ca o simplă coincidență, cu atît mai mult cu cît uneori am descoperit și succesiunea integrală *B.A.C.H.* ca formulă orfică, încrustată în modul de Re al tracilor și în acordajul lirei lui Orfeu. Ceea ce nu mai putem considera însă o simplă coincidență este constatarea, că motivul alcătuit din cele patru sunete în relații de secundă mare ascendentă, terță mică ascendentă, secundă mică descendentă, adică *G.A.C.H.*, apare și reapare în diverse transpoziții, în 13 lucrări mozartiene, identificate de autor pînă în prezent, începînd cu cele din prima copilărie, pînă la cele din ultimii ani ai scurtei sale vieți. Originea motivului este eclezіastică, gregoriană *. Motivul s-a încrustat în memoria micului Wolfgang încă din anii, cînd acesta cînta în corul de copii al Catedralei din Salzburg, unde l-a ascultat pentru prima oară. Astfel se explică prezența motivului gregorian în prima sa Simfonie K. V. 16, compusă (de Leopold ?) la Londra în anul 1764 sau 1765, pe cînd Mozart avea doar 8 ani. Simfonia este concepută în tonali-

---

* Schmid, Willy : *Concerts, notes sur la musique et sur quelques musiciens*, Paris, Delachand et Niestlé S. A 1945, p. 67

tatea *mi bemol major* (asemenea primei simfonii enesciene) și în forma tripartită a uverturii *italiene : Molto Allegro, Andante* (în *do minor), Presto.*

Motivul gregorian se află în *Andante* (ms. 7—10) expus de corni. Orchestra este alcătuită din cvintetul de coarde, 2 oboi și 2 corni.

Pe manuscrisul partiturii (care s-a pierdut la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial) era scris *în limba italiană,* conform practicii muzicale a epocii : *Simfonia, di Sig. Wolfgang Mozart* a london 1764. La sfîrșit este consemnat „fines" cu o ortografie greșită, asemenea denumirii capitalei Angliei „london". Oare nenumăratele greșeli de ortografie din corespondența lui Mozart, chiar în limba germană, poate să afecteze în vreun fel miracolul mozartian, contribuind la demitizarea acestuia ? Cu siguranță că nu.

Nici amănuntul că știmele (uneori și partiturile) primelor sale compoziții au fost scrise sau copiate de către tatăl său, Leopold, așa cum aflăm dintr-o scrisoare a acestuia din 8 februarie 1765 către prietenul său din Salzburg, Hagenauer: ...„*trebuie să copiez eu singur știmele pentru că altfel trebuie să plătesc pentru fiecare pagină cîte 1 șiling...*"

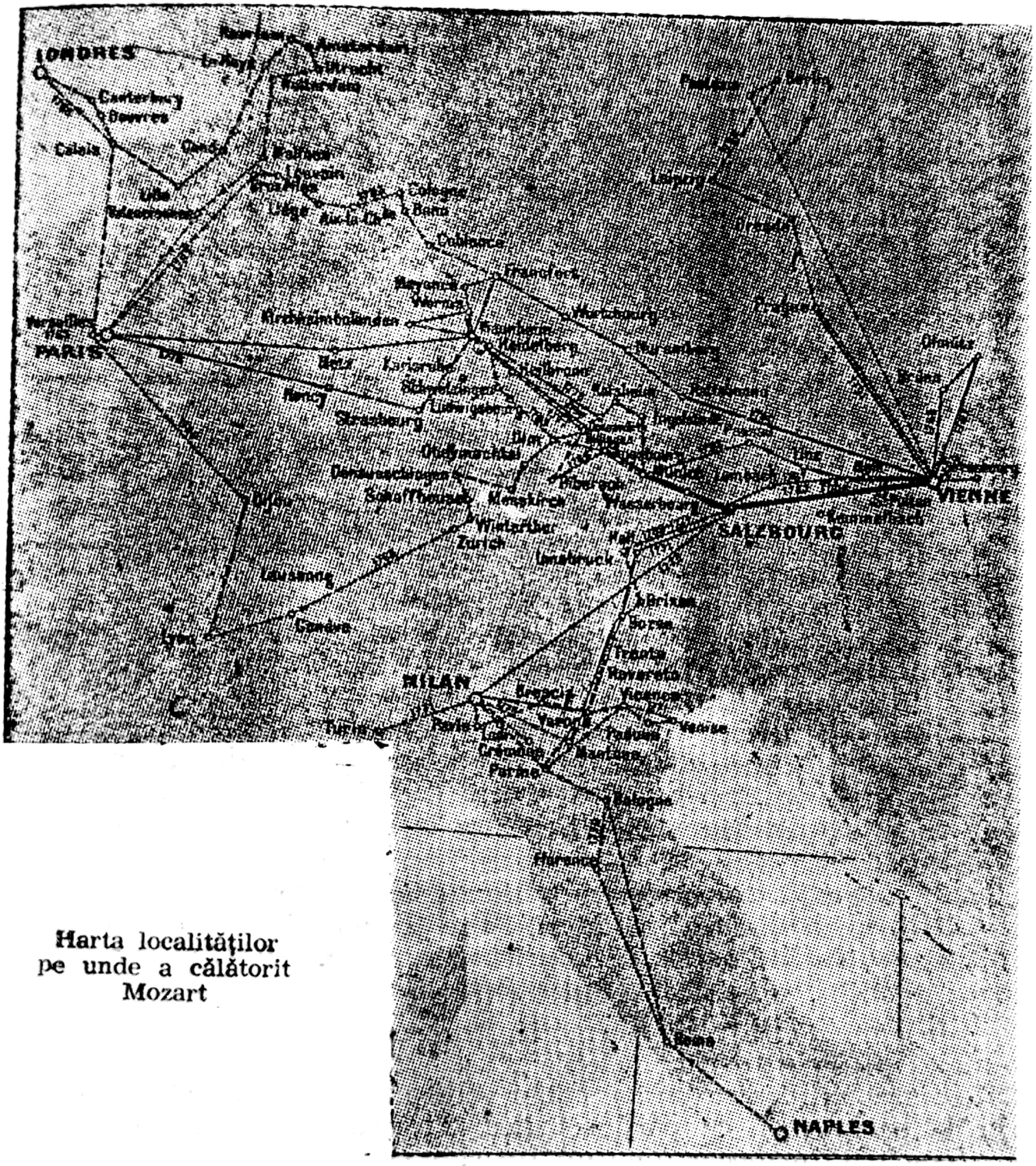
Motivul gregorian reapare în Simfonia 45b (anexa K. V. 214) compusă la Viena în anul 1768, pentru aceeași formație orchestrală, așa cum se poate citi pe copia manuscrisului autograf, care a rămas necunoscut pînă în prezent. *Synfonie Ex B b b* (doi bemoli unul sub altul), *a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola à Basso/Del Sig. Cavaliere Amedeo Wolfgang Mozart Maestro di concerto di S. A. à Salisburgo*". Italienizarea numelui autorului, care între timp a fost distins cu titlul de *Cavaliere,* nu trebuie să ne surprindă, pentru că în secolul XVIII nu numai terminologia muzicală era exclusiv formulată în limba italiană, dar și numele muzicienilor, compozitori sau interpreți, erau cele mai adesea, fie nume de italieni, fie nume italienizate.

Simfonia este concepută de astădată în cele patru mișcări, care vor deveni arhetipale : 1) *Allegro ;* 2) *Andante ;* 3) *Menuet ;* 4) *Allegro.*

Planurile tonale ale celor patru mișcări respectă funcționalitatea tonală a celor trei trepte principale : tonica (mișcările I, III, IV) subdominanta (mișcarea II), dominanta (trio din Menuet).

Motivul gregorian în ipostaza : *fa, sol, si bemol, la,* apare în basul temei a doua din prima mișcare, *Allegro.* În una din cele 17 sonate „all'Epistola", compusă la Salzburg în anul 1772, motivul gregorian apare în vocea basului în ipostaza D.E.G. Fis, fundamen-

Scanned with OKEN Scanner



Harta localităţilor pe unde a călătorit Mozart

tînd contrapunctic pendularea minor-majoră a temei principale expusă de către partida violinelor prime.

În aceeași ipostază fonică, reîntîlnim motivul într-o „*Missa brevis*" K. V. 192, compusă tot la Salzburg în luna iunie a anului 1774, și anume în partea a treia, *Credo*. Ceea ce ne atrage atenția este amănuntul prin care motivul gregorian este continuat în măsura treia cu formula ritmică identică și ca relație intervalică, cu cea din finalul Simfoniei „*Jupiter*". Astfel, că primele trei măsuri ale *Credo*-ului, intonate pe cuvintele *Cre-do,— Cre-do, in únum De-um,* sînt identice, cu excepția tonalității, cu primele șase măsuri de 2/2 ale *Molto Allegro*-ului final din Simfonia „*Jupiter*".

Vom corela acest amănunt cu comentariile pe care le vom face atunci cînd vom aborda prezența motivului gregorian în ultima simfonie mozartiană.

Pînă atunci însă, să completăm unele date referitoare la această *Misă brevis* care reunește cele 7 părți tradiționale, cîntate în limba latină (și greacă): *Kyrié éleison, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem,* toate în tonalitatea *Fa major*.

Missa este concepută pentru cor la patru voci, cu părți solistice, 2 corni, bas și orgă. Prin bas se înțelegea partida unică a violoncelului și contrabasului ! Pe manuscrisul autograf, care se află în Biblioteca Națională din Viena, se poate citi : *Missa Brevis di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 24 di giugno 1774*. Această missă face parte dintr-o serie de misse „brevis", adică „scurte", cerute de către Arhiepiscopul Hieronymus al Salzburgului, pentru a scurta timpul alocat slujbei religioase.

Tot în Biblioteca Națională din Viena se află și manuscrisul autograf la două părți dintr-o vecernie : *Dixit și Magnificat* pentru cor la patru voci, 2 viori, 2 trompete („clarini"), timpani, bas și orgă, în *do major,* compuse la Salzburg în luna iulie a aceluiași an, 1774, K. V. 193.

În *Magnificat* motivul gregorian apare la tenor în ipostaza G.A.C.H., adică *sol, la-la, do-do, si, do re și,* pe cuvintele *Magnificat anima mea,* contrapunctat de vocea basilor, pe aceleași cuvinte.

Acest *Magnificat* a fost ulterior tipărit și separat.

În anul 1775, în luna noiembrie, Mozart compune tot la Salzburg, o messă cunoscută sub numele de „*Credo-Messe*" în do major K. V. 257, concepută pentru un ansamblu vocal-instrumental mai amplu : cor la patru voci, cu părți solistice, 2 viori, 2 oboi, 2 trompete („clarini"), 3 *tromboane,* timpani, bas și orgă.

Partea patra a messei, *Sanctus,* debutează pe acest cuvînt cu motivul gregorian, de astă dată în do major, C.D.F.E., adică do,

Scanned with OKEN Scanner

re, fa, mi, absolut identic cu ipostaza fonică din finalul simfoniei „Jupiter".

În aceeași ipostază fonică, dar în recurență, E.F.D.C., motivul reapare în *Sonata pentru pian* K. V. 309, în Do major, compusă la Mannheim în anul 1777. (ms. 2, din prima mișcare, *Allegro con spirito)*

Într-o scrisoare din 4 noiembrie 1777 Mozart îi comunica tatălui său că scrie o sonată pentru fiica cunoscutului muzician mannheimez Cannabich, *„care cîntă la pian foarte artistic"*.

Sonata este tripartită : I *Allegro con spirito ;* II *Andante un poco Adagio ;* III *Rondeau, Allegretto grazioso.*

Planurile tonale ale celor trei părți sînt : tonică, subdominantă, tonică. Motivul gregorian, de astă dată în recurență (mi, fa, re, do) este expus chiar în măsura 2-a, a primei mișcări, la unison de dublă octavă, în *forte.* El va juca un rol important în secțiunea dezvoltării (ms. 60—93) la începutul reprizei (ms. 94—102) și în coda (ms. 153).

Manuscrisul autograf este necunoscut. În copia lui Leopold Mozart ne reține atenția intitularea celei de a treia mișcări a sonatei *Rondeau,* în limba franceză, ceea ce ne apare ca neobișnuit, cu toate că originea rondo-ului este franceză.

În anul 1779, în luna iulie, Mozart compune la Salzburg o Simfonie în si bemol major (K. V. 319), alcătuită din patru mișcări: *Allegro assai, Andante moderato, Menuetto-Trio, Finale-Allegro assai* *.

Simfonia iradiază puritate, ingenuitate, grație și voie bună, asemenea tuturor creațiilor destinate a fi executate în concertele „de curte".

Poate că această destinație mai intimă să-l fi determinat pe Mozart să renunțe, în această lucrare, la participarea trompetelor și timpanilor. Motivul gregorian *G.A.C.H.* apare cu insistență și premeditare în secțiunea dezvoltării primei mișcări în următoarele ipostaze : *F.G.B.A.* (ms. 145—148) expus la violina I-a ; B.C. Es. D. (ms. 153—156) tot la violina I-a. În măsurile 161—168 motivul gregorian apare succesiv în ipostaza *G.A.C.H.* (violina plus fagot) urmat de ipostaza *„Jupiter" C.D.F.E.* numai la violine. În măsurile 169—178, motivul reapare încă de trei ori în ipostazele : *F.G.B.A.* (oboi și violine), *G.C.E.D.* (fagot și violine), *E.F.As.G.* (la violinele prime și secunde).

În recurență și în tonalitatea *do major,* motivul gregorian poate fi identificat și în Uvertura la singspiel-ul *„Die Entführung*

---

* Se pare că Menuettul a fost compus ulterior la Viena, în anul 1782.

Scanned with OKEN Scanner

aus dem Serail" K. V. 384, compusă în anii 1781—82 la Viena. El apare în măsura 2-a a *Presto*-ului inițial, expus în *piano* de către viorile prime și reapare în măsura 18, de astă dată expus de viorile prime dublate de către clarinete în *Do*.

În secțiunea a treia a uverturii *Tempo I*, repriza, motivul recurent E.F.D.C. este prezent în măsurile 2 și 18, expus în *piano* de către viorile prime dublate de către clarinetele în Do.

Ar fi hazardat să afirmăm că Mozart a închis în aceste două lucrări motivul gregorian *G.A.C.H.* cu premeditare, și mai ales în forma lui recurentă.

Mai plauzibilă ni se pare explicația prezenței acestui motiv în recurență, ca făcînd parte din tipologia muzicală motivică a epocii, deoarece îl întîlnim și în creația lui Bach, Haydn și a altor compozitori contemporani cu Mozart.

Am considerat însă necesar a consemna prezența recurenței motivului în unele creații mozartiene, deoarece locul și semnificația motivului gregorian G.A.C.H. în creația lui Mozart este cu totul specială.

Iată de pildă *Sonata în mi bemol major pentru pian și vioară* K. V. 481 sau mai exact, așa cum a înscris-o însuși Mozart : „*Eine Klaviersonate mit Begleitung einer Violine*" adică „*o sonată pentru pian cu acopaniamentul unei violine*". Compusă în luna decembrie a anului 1785, la Viena, sonata este alcătuită din trei mișcări : I *Molto allegro* (3/4); II *Adagio* (2/2); III *Allegretto* (2/4) cu șase variațiuni. În secțiunea dezvoltării primei mișcări (ms. 105—116) viorii îi este incredințat motivul gregorian în forma lui directă, într-o progresie repetată de trei ori : *la bemol, si bemol, re bemol, do ; si bemol, do, mi bemol, re becar; do, re, fa, mi becar!* progresie care culminează cu ipostaza fonică identică cu cea a finalului Simfoniei „*Jupiter*".

În această situație, în care motivul gregorian este repetat cu insistență de trei ori, nu o mai putem considera ca simplă coincidență, cu atît mai mult cu cît el reapare extins în coda acestei prime mișcări (ms. 238—244).

Ceea ce nu ne împiedică să considerăm ca o simplă coincidență prezența în prima mișcare a recurenței motivului B.A.C.H. (si becar, do, la becar, si bemol) cu măsurile 42—43 din partida viorii!

Asemenea altor manuscrise mozartiene, și cel al acestei sonate „pentru fortepiano sau clavecin cu acompaniamentul unei violine, compusă de domnul Wolf. Amad. Mozart", cum indică în limba franceză coperta primei ediții din anul 1786, la Viena.

Deși considerată de către Mozart ca o sonată pentru pian sau clavecin cu acompaniament de vioară, totuși acest instrument „de

Scanned with OKEN Scanner

acompaniament" are un rol aproape egal cu cel al pianului, prin contribuții contrapunctice importante, ca de pildă motivul gregorian mai sus citat.

Dacă în această sonată motivul gregorian *G.A.C.H.* este derivat contrapunctic în secțiunea dezvoltării, din ideile muzicale constitutive ale lucrării, în Simfonia *„Praga"* supranumită și *„Simfonia fără menuet"* K. V. 504, compusă în anul 1786 la Viena, apare chiar în structura *incipit*-ului primei teme a mișcării a doua, *Andante* (ms. 1—2) expus de către viorile prime : G(h)A(g)C. H.

În măsurile 65—66, motivul gregorian reapare, de astădată în do major, adică în ipostaza fonică, asemănătoare cu cea din finalul Simfoniei *„Jupiter"*, doar cu cele două sunete intercalate : *C(e)D(c)F. E.* Nu putem ignora nici prezența motivului gregorian în ipostaza fonică recurentă, în *Presto*-ul final (ms. 96—98 și 293 — 295) expus de către viorile prime, în concluzia temei a doua, și nici existența lui difuză în structura intervalică a primei teme cu care debutează primul *Allegro,* chiar dacă le considerăm ca simple coincidențe.

Iată însă că „ideea fixă" mozartiană continuă să persiste cu o mereu mai mare insistență în creația anilor următori : 1787—1788, după ce se impusese în trei lucrări ecleziastice și 'alte cîteva laice, camerale și simfonice.

De astă dată reapare în uvertura la cea mai laică și libertină creație a Orfeului austriac: *dramma giocoso* „Il dissoluto punito ossio il Don Giovanni" K. V. 527, pusă în pagină la Praga, în noaptea care preceda ziua premierei absolute de la Praga : 29 octombrie 1787.

Motivul gregorian constituie *incipit*-ul temei de debut al *Allegro*-ului *assai* (2/2) în re major, doar cu o notă de trecere inclusă în secunda mare ascendentă Re (re diez) Mi, Sol, Fa (ms. 2—4).

În secțiunea dezvoltării (ms. 111—113) motivul reapare în ipostaza fonică G(gis) *A.C.H.* adică Sol (sol diez). La, Do becar, Si.

Dar punctul culminant al obsesiei motivului gregorian este atins în anul următor, 1788, în cele șase săptămîni în care compune ultimile sale trei simfonii, constituind triada finală: *Simfonia în mi bemol major* K. V. 543 ; *Simfonia în sol minor* K. V. 550 și *Simfonia în do major „Jupiter"* K. V. 551. În aceste trei simfonii finale, motivul gregorian *G.A.C.H.* apare în mod premeditat sau nepremeditat *în toate mișcările* acestora, culminînd cu *Molto Alegro* final al ultimei simfonii *„Jupiter"*.

Să „descifrăm" cu atenție, pagină cu pagină, partiturile celor trei simfonii.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi *Simfonia în mi bemol major* K. V. 543.

În măsura 24 din *Adagio* introductiv ne întîmpină, desigur nepremeditat, sunetele suprapuse ale numelui Marelui Cantor: B. A. la flaut, fagot, violina întîia, și *C. H.*, la violoncel și contrabași, ca și cum litera și spiritul marelui predecesor și-ar fi pus amprenta asupra genialelor construcții polifonico-armonice ale celor trei simfonii-triadă.

În structura primei teme a *Allegro*-ului de sonată în 3/4 a primei mișcări, descifrăm motivul gregorian încrustat în măsurile 37—38, *mi bemol, fa, la bemol, sol,* expus de prima vioară, în pătrimi, iar în măsurile 39—40, motivul gregorian expus de violă, de astă dată în recurență și în optimi, face legătura cu repetarea temei principale, în altă distribuție a instrumentelor.

În măsurile 195—196 și 197—198 ale reprizei motivului gregorian și recurența lui, reapar în aceleași distribuții instrumentale.

Mișcarea doua, *Andante con moto,* în tonalitatea subdominantei, *la bemol major,* debutează cu o temă în structura intervalică în care este încrustat același motiv, dar în ipostaza lui recurentă: *sol, la bemol, fa, mi bemol,* chiar în *incipit*-ul temei, a cărui prezență este aproape continuă, în arhitectura acestei mișcări (ms. 1—2).

În mișcarea treia, *Menuetto-Allegretto,* motivul gregorian apare și reapare, mai întîi într-o ipostază răsturnată (intervalele ascendente devin descendente și viceversa) în măsurile 8—9 și 31—32, *(sol, fa, re, mi bemol),* iar în măsurile 14—15, în ipostază recurentă *(re, mi bemol, do, si bemol) expus* de către primele viori.

Concluzia primei fraze a *Trio-ului* (ms. 51—53 și 67—69) este de asemenea formulată fonic prin motivul gregorian, în desfășurarea recurentă (sol, la bemol, fa, mi bemol) intonat de către clarinet și imitat de către flaut.

Și concluzia primei teme a *Allegro*-ului final este formulată fonic prin recurența motivului gregorian, *re, mi bemol, do, si bemol* (ms. 8), expus de către viorile prime. Surpriza cea mai mare ne este rezervată în măsurile 80—85, cînd deslușim cele două motive simbol ale Muzicii, recurente și juxtapuse în partida primelor viori: H.C.A.B. și D.Es.C.B., adică: *si becar, do, la becar, si bemol* și *re, mi bemol, do, si bemol* ! !

Și *Simfonia în sol minor* K. V. 550 conține în structurile ei intervalice relațiile fonice ale celor două motive simbol: B.A.C.H. și G.A.C.H. Astfel, prima mișcare *Allegro moderato* (4/4) debutează chiar cu o secundă mică descendentă care în măsura 3-a va deveni sunetele B. A., iar în măsurile 9—10, va deveni aproape motivul sonor al numelui Marelui Cantor: B.A.C. Motivul bachian

Scanned with OKEN Scanner

se va întregi în măsurile 138—144 cînd se va extinde modulant, prezentînd una dintre cele mai dramatice idei muzicale din această mișcare : *BAA-BAA-BAAA ; CBB-CBB-CBBB ; CHH-CHH-CHHH*.

În măsurile 156—158, în plină tensiune a muzicii, se constituie succesiunea discontinuizată a sunetelor numelui Marelui Cantor, în recurență, expuse în forte : H.C.C. (pauză de două pătrimi) A.B.B., de către viorile prime.

Mișcarea doua, *Andante*, ne rezervă o șaradă muzicală, solicitînd perspicacitatea muzicologului chiar de la primele patru măsuri.

Citită cu atenție, partitura ne dezvăluie, prin intrările succesive ale violei, viorii secunde și viorii prime, motivul gregorian G.A.C.H., transpus în tonalitatea *mi bemol major*, adică *Mi bemol, Fa, La bemol, Sol* (ms. 1—4) ca *incipit* al primei teme a mișcării.

În măsurile 47—48 și 49—50, motivul reapare în *si bemol major*, dar în ipostaza recurentă *Re (grupetto), mi bemol, do, si bemol* și *Fa (fa diez) Sol, mi, re*, prima oară expus de viorile prime ca o formulă cadențială, concluzivă.

În repriză (ms. 74—77) motivul incipit reapare în tonalitatea inițială și în aceeași distribuție succesiv imitativă a violei și celor două viori.

În măsurile 118—119, motivul gregorian apare în recurență, de astă dată în mi bemol major, ca formulă concluzivă, expus doar de cele două partide de viori, în terțe, iar în măsurile 120—121 recurența concluzivă a motivului G.A.C.H. sună chiar cu sunetele H.C.A.G. prin timbrul primei viori.

Mișcarea treia, *Menuetto-Allegro* reia tonalitatea *sol minor* a primei mișcări ; în dramatismul temei menuetului, Mozart încrustează motivul gregorian, adică succesiunea intervalică : secundă mare, terță mică, secundă mică, dar în altă ipostază recurentă (ms. 2—3), după cum în măsurile 25—26—27, la vioara primă și la flaut, se respectă recurența, dar nu se respectă intervalica, prin aceea că terța mică este încadrată de două secunde mici, nu de una mare și una mică.

În *Trio*-ul menuetului se respectă și recurența și intervalica motivului (de astă dată în *re major*), dar între cele două sunete ale secundei mici este introdus un sunet din afara tetracordului propriu, ca o anticipație sau ca o apogiatură lungă : Fa diez (la) Sol, Mi, Re (ms. 54—56). Finalul, *Allegro assai*, are și el încrustat în prima sa temă expusă de viorile prime, *în sol minor*, recurența motivului *fa diez, mi becar, do diez, re* (ms. 3) și motivul în succesiunea directă, *do* (diez) *re, fa, mi*, cu alterarea suitoare a primului

Scanned with OKEN Scanner

sunet do (diez), (ms. 3), ipostază care se repetă în măsura 7, *fa* (diez), *sol, si bemol, la*.

În acțiunea dezvoltării se reamintește sonor numele Marelui Cantor BA (ms. 124), CH (ms. 126—127) dar discontinuizat, în expunerea viorilor prime și în replica fagotului. În măsurile 179—180 motivul G.A.C.H. este divizat între flaut (sol, la) și fagot (do, si becar).

Iată cum cele două motive-simbol, *G.A.C.H.* și *B.A.C.H.*, se fac prezente și în structura sonoră a *Simfoniei în sol minor* K. V..550, despre care vom mai avea prilejul să vorbim în capitolul special consacrat tuturor simfoniilor de Mozart.

În ultima sa simfonie, în *do major* K. V. 551, compusă în două săptămîni ale lunii august 1788, Mozart este urmărit de obsesia motivului *G.A.C.H.*, în asemenea măsură, încît, transpus în tonalitatea simfoniei, motivul apare cu toată elocvența lui gregoriană în debutul finalului, constituind ideea fundamentală a acestuia.

De altfel el se face prezent chiar din primele măsuri ale simfoniei, desigur ușor metamorfozat, ca de pildă în măsurile 3—4 (do, re, sol, fa) (ms. 3—4).

Primele două motive ale temei a doua, în tonalitatea dominantei, sol major, conțin sunetele G.A.C., expuse de viorile prime, iar sunetul H apare în replica imitativă a violelor, violoncelelor și contrabașilor, chiar în măsura următoare (ms. 56—58).

În sfîrșit, în măsura 89 și 94, motivul G.A.C.H. apare concentrat într-o singură măsură, expus de coarde și fagot în succesiuni de sexte.

Repriza readuce toate temele în Do major, deci și tema doua, care în această tonalitate reapare în ipostaza motivului gregorian *C.D.F.*, la viorile prime, și E la viole, violoncele și contrabași, asemenea celei a debutului finalului.

În aceeași ipostază a *Do majorului*, motivul C.D.F.E. este adus concentrat într-o singură măsură, 277 și repetat în 282.

Mișcarea doua, *Andante cantabile*, în fa major, ne reamintește chiar din primele două măsuri, trei sunete din cele patru ale numelui lui B.A.C.H., dar în recurență.

În măsura 6, cele patru sunete reapar într-o succesiune sinuoasă, cromatică, descendentă, *C.H.B.A.*, tot la viorile prime.

În măsura 7, motivul *G.A.C.H.*, în transpoziție și ornamentat (Re, Mi, Sol, Fa), se constituie cu terța mică încadrată între două secunde mari, dar în măsurile 8 și 9, motivul gregorian reapare în recurență, de astă dată cu intervalica (La, Si, Re, Do diez) nemodificată, la viorile prime.

Tema a doua, în do major, la dominantă, prefigurează motivul gregorian în ipostaza finalului, Do, Re (mi) Fa (sol) Mi (fa, re) în măsurile 28—29, la viorile prime.

În repriză, cele două motive-simbol sînt din nou prezente în monotonalitatea fundamentală de fa major.

În mișcarea treia, *Menuetto-Allegretto,* în Do major, motivul gregorian reapare mai insistent și mai aproape de ipostaza lui primară și finală.

Dacă în măsurile 3—4, motivul *G.A.C.H.* este intonat de viorile prime, ușor modificat (si, do, mi, re), prin inversarea celor două secunde care încadrează terța mică, în măsurile 7—8, motivul gregorian este expus în ipostaza aceea a inegalității, duratelor sunetelor și a timpilor măsurii de 3/4 în care sînt încadrate.

În măsurile 42—43, motivul gregorian *C.D.F.E.* reapare în succesiunea recurentă.

În *Trio*-ul menuetului (ms. 61—62 și 84—85) primele patru sunete ale celor două motive inițiale sună la flaut și oboi cu intervalica *H.C.A.G.*, iar în secțiunea doua a trioului, flautul intonează în valori egale motivul gregorian ușor modificat, Gis. A.C.H.

Tot în valori egale apare și motivul B.A.C.H. în măsurile 76—79, dar în transpoziție și recurență (Re diez, mi, do diez, re becar).

În primele patru măsuri ale *Molto Allegro* (Finale) în 2/2, motivul gregorian se dezvăluie în toată nuditatea lui primară prin glasul primelor viori, încununînd tripla fugă a ultimei simfonii mozartiene și întreaga sa creație simfonică.

Desigur, această investigație muzicologică, relevînd prezența motivului gregorian în creația mozartiană, nu epuizează multitudinea de ipostaze similare, posibil a fi descoperite în lucrările citate și în alte opusuri.

În concluzie putem considera motivul *G.A.C.H.* și varianta sa *B.A.C.H.*-iană ca una dintre ideile muzicale „citate", dar integrată și asimilată în tipologia ideilor muzicale mozartiene, cu funcția prioritară de emblemă sonoră și muzicală, alături de formulele orfice ale major-minorului mozartian, generate de modul trac de Re.

Scanned with OKEN Scanner

Alla turca, alla traca, Dimitrie Cantemir şi Mozart

Mozart a compus mai multe lucrări cu muzică *„ala turca"*, dar cele mai cunoscute sînt două : *Sonata pentru pian în la major* K. V. 331 (1778 (9) şi singspiel-ul *„Răpirea din serai"* K. V. 384 (1781—82).

Cine doreşte să cunoască amplul proces de interferenţe între muzica orientală şi muzica occidentală, poate găsi numeroase date istorice, sociologice şi muzicale în remarcabilul volum *„Musik zwischen Orient und Okzident"* de Peter Gradenwitz*.

În acest volum se găsesc multe informaţii în legătură cu exotismul muzical în genere, şi cu istoricul muzicii „alla turca" în muzica occidentală, în special.

Ceea ce trebuie să reţinem este amănuntul că muzica „alla turca" şi-a făcut apariţia în Europa cu mai mult de două secole înaintea creaţiei *„alla turca"* a lui Mozart. Ea s-a făcut prezentă, cu mai multă vigoare şi frecvenţă, în muzica franceză, în baletul de curte, în care vocaţia pentru exotism s-a manifestat încă din a doua

Fotocopie după afişul premierei *„Răpirea din serai"*

* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Hamburg. 1977, p. 177—243.

jumătate a secolului al XV-lea, un an după căderea Constantinopolului sub turci (1453).

O contribuție importantă în procesul de cristalizare a conceptului european *„alla turca"* l-a adus cuplul celor doi Jean-Baptiste : Molière și Lully, prin numeroasele lor balete sau opere-balete, vorbite, cîntate și dansate nu numai în costume exotice, turcești, ci uneori chiar cu neologisme turcești „adaptate" limbii franceze.

Este vorba deci despre o convenție stilistică vest-europeană care s-a format de-a lungul a cîtorva secole, mai întîi prin infiltrarea unor subiecte turcești în piesele de teatru vest-europene, apoi în dansurile exotice din aceste piese, iar în cele din urmă în muzica baletelor, a operelor-balete sau în operele propriu-zise ale unor compozitori francezi ca Lully, Campra, Destouche, Rameau și alții. Dintre lucrările teoretice pe care putea să le cunoască Mozart sau Leopold Mozart, consemnăm doar lucrarea lui Fr. Joseph Sulzer *„Geschichte des transalpinischen Daciens"* apărută la Viena în anul 1781, în care sînt numeroase informații cu privire la muzica turcească preluate după Cantemir, precum și reproducerea *Ariei dervișilor* din albumul lui Ferriol, fără a se preciza paternitatea lui Cantemir asupra acesteia.

Desigur că Leopold Mozart, muzician erudit, ar fi putut cunoaște lucrarea lui Sulzer sau vreo altă lucrare din care să ia cunoștință de contribuția lui Cantemir la cristalizarea teoriei și practicii muzicii „clasice" turcești. Din tot ce a scris Leopold Mozart, nu există nici cea mai vagă aluzie la vreun contact cu asemenea lucrări, sau la „muzica turcă". În schimb, Wolfgang Amadeus se referă în scrisorile sale la „muzica turcă" așa cum o concepea el și contemporanii lui.

Într-o scrisoare către tatăl său, datată 1 august 1781, exact în anul cînd a apărut cartea lui Sulzer, Mozart îi comunică următoarele:

*„...Subiectul este turcesc și se cheamă Bellmonte și Constanta sau Răpirea din serai. Voi scrie simfonia, corul din actul întîi și corul final cu muzică turcească."** (s.n.)

Într-o altă scrisoare din 26 septembrie al aceluiași an, Mozart îi da tatălui său unele amănunte despre opera sa, în care printre altele *„furia lui Osmin devine astfel comică, deoarece am utilizat pentru asta muzica turcească."** (s.n.) Și mai departe, în aceeași scrisoare : *„Corul ienicerilor e tot ce se poate cere unui cor al ienicerilor : scurt și vesel; și scris tocmai pentru domnii vienezi."**** Și apoi:

---

* Mozart. *„Scrisori"*, Editura muzicală, București, 1968, p 134.
** *ibidem*, p. 142.
*** *ibidem*, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

„Din uvertură n-aveți decît 14 măsuri. E foarte scurtă — alternează permanent între forte și piano; așa încît la forte intră întotdeauna muzica turcească." (s.n.) În sfîrșit: *„Actul întîi e gata de peste trei săptămîni, o arie din actul doi și duetul beției (pentru domnii vienezi* care constă exclusiv din stingerea mea turcească de asemenea."***

Și-acum să contactăm partitura generală a operei *„Răpirea din serai"* și să începem cu... Uvertura, în scopul clarificării sintagmei „muzica turcească" în sensul mozartian.

Întocmai cum îi comunica tatălui său, Mozart, după primele opt măsuri în *piano*, introduce în următoarele șase măsuri în *forte*, trei instrumente de percuție: *triangolo, piatti* și *tamburo grande*, care amplifică timbric, ritmic și dinamic, participarea integrală a ansamblului orchestrei alcătuit din cvintetul de coarde, 2 flaute, un flaut piccolo, 2 oboi, 2 clarinete, 2 fagoturi, 2 corni, 2 trompete, 1 corn di basetto, 2 timpani.

În desfășurarea întregii uverturi există această permanentă alternanță între secțiuni în *piano* și în *forte*, cele în *forte*, cu mici excepții, se caracterizează prin participarea celor patru instrumente: *trianglu, piatti, tamburo grande* și *piccolla*, care se subînțeleg în epocă prin sintagma „muzica turcească".

Cele patru instrumente de colorit oriental turcesc reapar în *Allegro con brio* din Aria lui Osmin (Nr. 3, actul I, pag. 56 Ed. Broude Brothers — New-York) cînd *„furia lui Osmin devine comică, deoarece am utilizat pentru asta muzică turcească"* cum îi scrie Mozart tatălui său, precizîndu-i și tonalitatea *la minor* în care e compusă.

Tot în *la minor* este compus și *corul ienicerilor*.

Dar ce erau „ienicerii" ?***

Înființată în anul 1360, „yeniceri", adică „oaste nouă", era armata permanentă otomană formată din adolescenți creștini islamizați, recrutați din rîndurile bulgarilor, grecilor, armenilor, albanezilor, bosniecilor și gruzinilor. Ungurii și românii nu erau supuși acestei legi numită *De vșirme*. Copii și tineri între 8—20 de ani, aduși la Istambul din întreg imperiul otoman, erau circumciși și li se schimba numele; după care erau trimiși în Anatolia pentru 3, 4, 5, 7 ani, iar cei mai destoinici și de statură mai înaltă erau reținuți în seraiuri. Cei întorși din Anatolia erau incluși în rîndurile armatei permanente otomane, adică ale corpului „yenicerilor".

---

* în original, în limba italiană *„per il signori viennesi"*.

** Mozart, *„Scrisori"*, p. 144.

*** Ali Mehmed Mustafa: *„Istoria Turcilor"*, p. 137—138.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că Mozart nu avea de unde să știe că oastea ienicerilor era alcătuită din tineri creștini islamizați.

El considera ienicerii ca sinonimi armatei otomane, așa că pentru a sublinia culoarea locală, orientală, turcească, folosește din nou cele patru instrumente caracteristice, după cunoștințele lui, muzicii turcești : trianglu, talgerele și toba mare și piculina.

În plus, folosește un ritm ostinat de patru optimi repetate, care se menține fără nici o întrerupere la trianglu de la începutul pînă la sfîrșitul acestui cor al ienicerilor și cu unele întreruperi la toba mare, celli și contrabași (Nr. 5 *Chor der Janitscharen,* Allegro 2/4 pag. 69—79).

Motivul descendent în șaisprezecimi „figura melodico-ritmică" la care se referă eruditul muzicolog George Breazul* prezent în corul derviștilor atribuit lui Dimitrie Cantemir, prezent și în muzica populară românească și în corul ienicerilor, poate fi considerată ca o formulă muzicală orfică de circulație curentă în muzica europeană a epocii, rezultată din contactul și interferențele reciproce muzicale între sud-estul european și centrul vestic european !

Din analiza atentă a sutelor de partituri mozartiene și ale contemporanilor săi mai vîrstnici sau mai tineri, rezultă prezența frecventă a acestei formule, dar fără nici o aluzie la „turcismul" ei.

Prezența acesteia în corul ienicerilor este întîmplătoare și nesemnificativă din unghiul de ascultare al vreunei intenții premeditate din partea lui Mozart, în scopul sublinierii culorii locale, orientale, turcești, pe care el o realizează premeditat doar prin „turcismele" declarate de el însuși în scrisorile amintite.

În acest sens „muzica turcească", în accepția epocii și implicit a lui Mozart, reapare în duetul Pedrillo-Osmin din actul al doilea al operei ; Nr. 14, *Vivat Bacchus, Bacchus lebe* (pag. 183—192), prin prezența în partitură a tobei mari, talgere, trianglu și flautul picolo precum și a ritmului ostinat de optimi. Este absentă însă formula descendentă despre care vorbește George Breazul ca fiind una dintre caracteristicile influenței sud-est europene, turco-române, în muzica lui Mozart, presupusă a se fi produs prin cunoașterea de către Mozart a corului dervișilor, creație atribuită lui Cantemir și publicată de către Sulzer la Viena, în timpul existenței lui Mozart.

În sfîrșit, „muzica turcească" în accepția mozartiană reapare în finalul operei (pag. 289—304) însoțind partida finală a turcului Osmin și în reluarea finală a corului „yenicerilor", cu care se încheie și opera.

---

* Breazul George. *„La bicentenarul nașterii lui Mozart, 1756—1956"*, Uniunea Compozitorilor din R.S.R. București, 1957.

4 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași accepție organologică, dar fără nici o semnificație turcească, reîntîlnim toba mare, talgerele și flautul piccolo în „*Ein deutsches Kriegslied*" K. V. 539 (1788), în *Kontretanz* K. V. 538 (1788) cu flaut piccolo și tobă mare, în *Kontretanz* K. V. 534 (1788) cu flaut piccolo și tobă mare, într-un *Menuet* cu flaut piccolo și tobă mică K. V. 571, în „*Fünf Kontretänze*" pentru 2 violine, flaut, contrabas și... tobă mică K. V. 609 și, ca și cum ar fi dorit să concentreze într-o singură sintagmă cele patru instrumente așa-zise „turcești", Mozart compune în 1789 „*6 Teutsche* — à 2 violini, 2 flauti, 2 oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 clarini (trompete, p.n.), timpany, flauttino, e bassi, und *Turkische Musik*" (s.n.) așa cum intitulează autorul cele „Șase dansuri germane" K. V. 571, în limba germană și italiană, și cu ortografia epocii, cu care ne-a obișnuit muzicianul orfic.

Consultînd partitura, ne surprinde absența violei și prezența a doi corni în dansurile 2 și 4, deși acest instrument nu este indicat în titlul autograf. „*Muzica turcească*", ***adică toba mare, talgerele și «flauttino»***", apar doar în ultimul dans, nr. 6. Dar indicația generică „Turkische Musik" era frecventă în partiturile epocii și înțeleasă organologic ca atare.

În Concertul pentru vioară nr. 5. K. V. 219 și în Sonata pentru pian K. V. 331 cu finalul „*alla turca*", nu apar însemnele organologice turcești subînțelese în sintagma „turkische Musik", dar apar altele care justifică titulatura *Allegretto*-ului final de „*Alla Turca*", și anume: ritmul ostinat de patru optimi cu primul timp accentuat, (2/4), care în *forte* este ornamentat cu o triplă apogiatură arpegiată ascendentă, sugerînd, toba mică ; pe lîngă apogiaturile triple, sînt frecvente apogiaturile simple și duble ; în *coda* există formule repetate identic de șaisprezecimi, considerate în epocă drept orientale-turcești, în realitate fiind caracteristice și muzicii populare sud-est europene și celei românești, așa cum jupst constată și George Breazul.

Tonalitatea oscilează între *la minor*, cu care debutează *Allegretto*-ul, și *do major*, apoi *la major*, cu care se încheie acesta.

Secțiunea mediană a finalului *Tempo di Menuetto* al Concertului pentru vioară și orchestră în la major Nr. 5, debutează tot în *la minor* (2/4), tonalitate considerată ca „orientală", exotică.

„Turcismele" din această secțiune, pe lîngă figura descendentă în șaisprezecimi depistată de George Breazul ca fiind caracteristică în dansul dervișilor atribuit lui Cantemir și în corul ienicerilor din opera „*Răpirea din serai*" precum și muzicii populare românești, se adaugă și ritmul ostinat de patru optimi, cu primul timp accentuat în *forte*, sugerînd toba mare turcească, numită *davul*.

În scopul imitării tobei mici instrumentele grave, cellii și contrabașii, arpegiază accentuat în *forte* primul timp al acestui ritm ostinat de patru optimi, numit în limba turcă *duyék*.

În concluzie putem considera că :

1. Tradițiile preislamice ale muzicii turcești s-au cristalizat în Anatolia frigiană odată cu sedentarizarea în sec. XI a triburilor turcești în această regiune locuită în antichitate de populații traco-greco-romane, apoi de bizantini, preluînd din practica și teoria muzicală a acestora, moduri de a cînta (cromatic și enarmonic) precum și instrumente din familia aulosului și lyrei, cytarei.

2. Contactul cu muzica bizantină, înainte și după cucerirea Constantinopolului, a perpetuat și îmbogățit această moștenire, care odată cu poposirea primei orchestre occidental-europene în noua capitală denumită Istambul (1453) va constitui începutul unui șir de contacte și influențe reciproce între muzica europeană și cea *„turcească"* clasică ; de unde și surprinzătoarele asemănări între acestea, sub influența muzicii vest-europene.

3. În acest context de contacte și influențe reciproce se înscrie și prezența și activitatea la Istambul a prințului enciclopedist Dimitrie Cantemir, care a cunoscut muzica populară românească, muzica turcească, muzica grecească și muzica occidentală europeană.

4. Scrierea alfabetică a sunetelor a fost practicată de greci și latini în antichitate și de bizantini în evul mediu.

5. Putem presupune că atît Cantemir cît și predecesorii săi arabi, care au inventat scrieri muzicale alfabetice s-au inspirat din scrierile muzicale alfabetice ale grecilor și bizantinilor.

6. Muzica *„clasică"* turcească are trăsături comune cu muzica popoarelor cu care a venit în contact, popoare care treptat au fost supuse de imperiul otoman.

7. Fără să-și fi propus, savantul Dimitrie Cantemir a dezvăluit rădăcinile traco-frigiene-grecești și bizantine ale muzicii *„clasice"* turcești,precum și influența muzicii populare românești și bizantine asupra acesteia, așa cum se poate constata și în compozițiile sale de muzică *„clasică"* turcească.

8. Contribuția originală a turcilor în procesul de etnogeneză a muzicii clasice turcești este poate cea din domeniul ritmului și a instrumentelor de percuție, pentru marcarea acestor ritmuri.

9 Tocmai aceste elemente specifice turcești au fost preluate în muzica cultă europeană, la început sub denumirea de *„muzică turcească"* iar ulterior asimilate în aparatul orchestral european.

Scanned with OKEN Scanner

10. La aceste elemente organologice și ritmice specifice turcești se referă Mozart în scrisorile sale și aceste ritmuri și instrumente specifice se găsesc în paginile sale premeditate a fi *„muzică turcească”* sau *„alla turca”*.

11. Dar contactul mediat și nemediat între Mozart și inventarul de formule orfice din *„spațiul tracic”* al popoarelor din sud-estul Europei, a generat bogăția și varietatea limbajului muzical mozartian, îmbibat de orfism.

12. Aceste formule orfice le vom reuni prin sintagma „alla traca” și le vom cunoaște în capitolele următoare.

Creația ambientală

Unul dintre cei mai prolifici compozitori de muzică ambientală din a doua jumătate a secolului XVIII a fost și Wolfgang Amadeus Mozart.

Faptul este explicabil dacă luăm în considerație obligațiile ce decurgeau din funcția de „kapellmaestru” pe care a îndeplinit-o Leopold Mozart și Wolfgang, un număr de ani la Salzburg și apoi la Viena.

Dar nu numai obligațiile funcției l-au determinat pe Mozart să compună atît de numeroase divertismente, serenade, casațiuni, nocturne, marșuri, menuete, dansuri germane, contradansuri, ci practica muzicală mondenă a epocii.

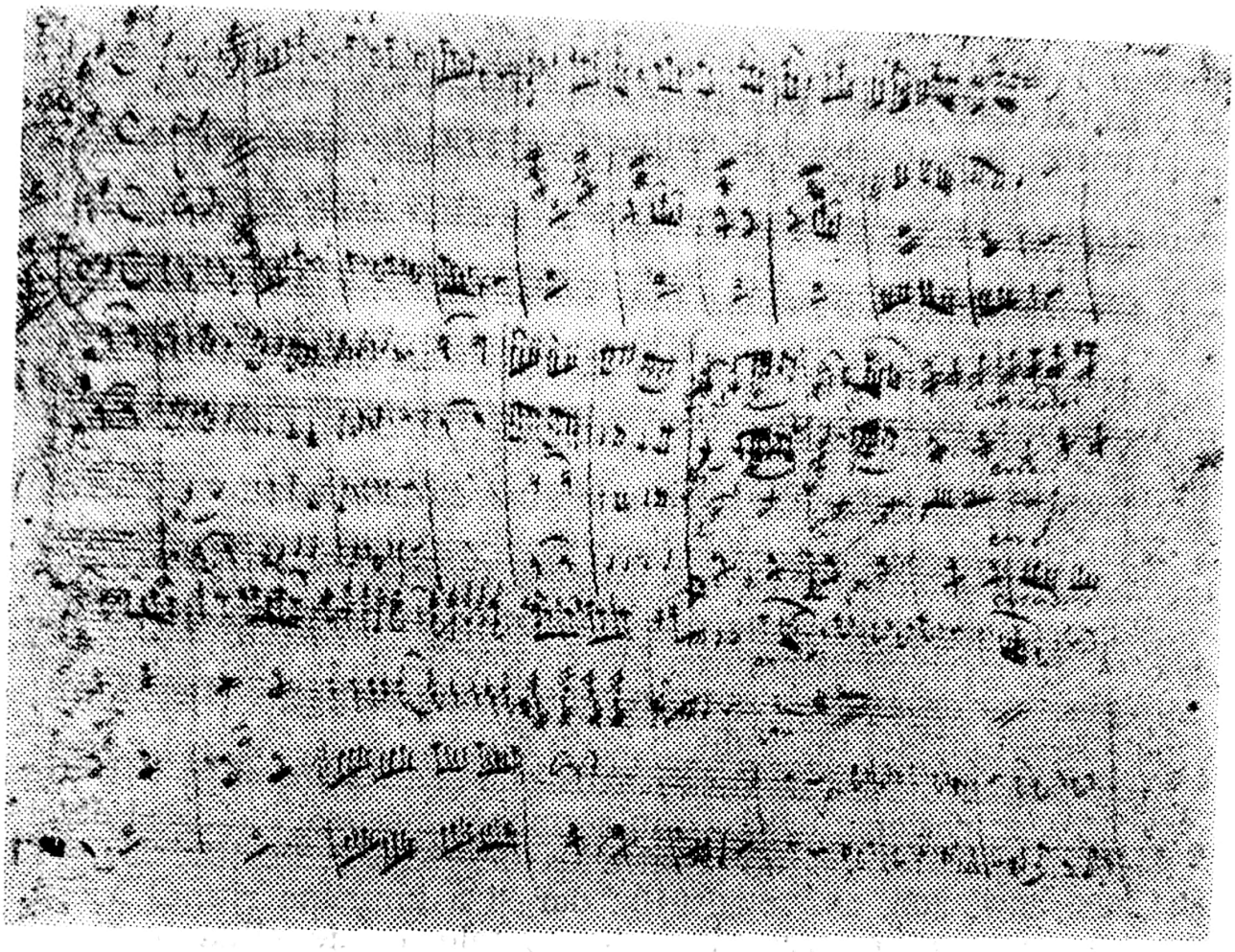
Societatea mondenă a vremii lui își crea frecvente prilejuri pentru a dansa sau pentru a asculta muzică de divertisment, ambientală, la baluri, la ospețe, la nunți, zile onomastice sau carnavaluri. Se putea asculta muzică ambientală chiar pe străzile Vienei, așa cum putem afla din însemnările unui cronicar din anul 1794 : *„În frumoasele seri de vară pînă după miezul nopții, adesea poți întîlni undeva donatori de serenade ; ei formează uneori ansambluri întregi orchestrale care execută și mari piese sinfonice... La orice oră ar fi, ei găsesc întotdeauna un auditoriu alcătuit din oameni ieșiți din casele lor pentru a-i asculta și aplauda, pentru a-i face să repete unele piese, și adesea urmîndu-i pe muzicieni, din cartier în cartier...”**

Cerințele de repertoriu erau mari și era necesar ca acest repertoriu să fie mereu împrospătat. Mozart nu putea rămîne indiferent

---

* Schmidt, W. *Concerts, notes sur la musique et sur quelques musiciens*, Neuehôtel, 1945, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după manuscrisul autograf la *„Mica serenadă nocturnă"* K. V. 525

față de o asemenea comandă socială. Rezultatul : 61 divertismente, serenade, casațiuni, nocturne și marșuri, 213 piese de muzică de dans pentru orchestră, între care 110 menuete, 56 dansuri germane, 37 contradansuri și 13 marșuri.

Chiar dacă luăm în considerație și numărul imens de menuete pe care Mozart l-a inclus în cvasitotalitatea lucrărilor sale, indiferent de gen — ca de pildă în muzica simfonică, de cameră, de operă sau concertantă — nu ne putem totuși declara de acord cu unii exegeți ai creației sale, care consideră posibilă elaborarea unei estetici mozartiene, doar pe baza analizei menuetelor sale, de o infinită diversitate și fantezie. *

Cele trei dansuri la modă în vremea lui Mozart au fost : *menuetul,* dans de origine populară franceză, în trei timpi, în mișcare moderată, pătrunde mai întîi în opera-balet franceză apoi la curtea

---

* Nys, Carl de. *Mozart* în *Histoire de la musique,* Encyclopedie de la Pleiade, Paris, 1963.

regelui Franței, ca dans solistic, după care se răspîndește în toată Europa, ca dans pentru patru persoane. Menuetul austro-francez capătă uneori în creația lui Stamitz, Haydn și Mozart, factura sonoră a „ländlerului" popular, ca de pildă Menuetul de Mozart K. V. 1 pentru clavecin, prima sa compoziție, pe cînd avea doar 5 ani. sau cele 12 menuete pentru orchestră K. V. 568 (1788) cu destinația de a fi dansate la balurile publice din Viena.*

„Dansurile germane" de origine populară autohtonă devin dansuri de bal, la modă în epocă, tot în trei timpi și în mișcare moderată, din care se va naște valsul vienez. Mozart le-a grupat adesea cîte șase, ca de pildă în K. V. 509, 536, 537, 571, 600.

Vedeta dansurilor de salon și de bal, la modă în întreg secolul al XVIII-lea a fost *contradansul,* dans de origine populară engleză, în doi timpi și în mișcare mai rapidă. În realitate, cu denumirea exactă *country-dance,* adică dans țărănesc, a fost preluat mai întîi de către francezi, cu denumirea fonetic greșită *contre-danse,* apoi de către germani de asemenea, *kontertanz,* după francezi, și cu această denumire greșită s-a răspîndit în toată Europa.

Era firesc ca un asemenea dans vioi și în 2 timpi să-l fi atras și pe Mozart, pasionat de dans, în asemenea măsură, încît să-l determine a compune numeroase contradansuri (K. V. 123, 101, 267, 462, 534, 565, 587, 603, 607, 609, 610), dar și a imprima ritmul acestui dans în unele dintre creațiile sale capitale, ca de pildă în finalul Simfoniei în sol minor K. V. 550 din trilogia finală !

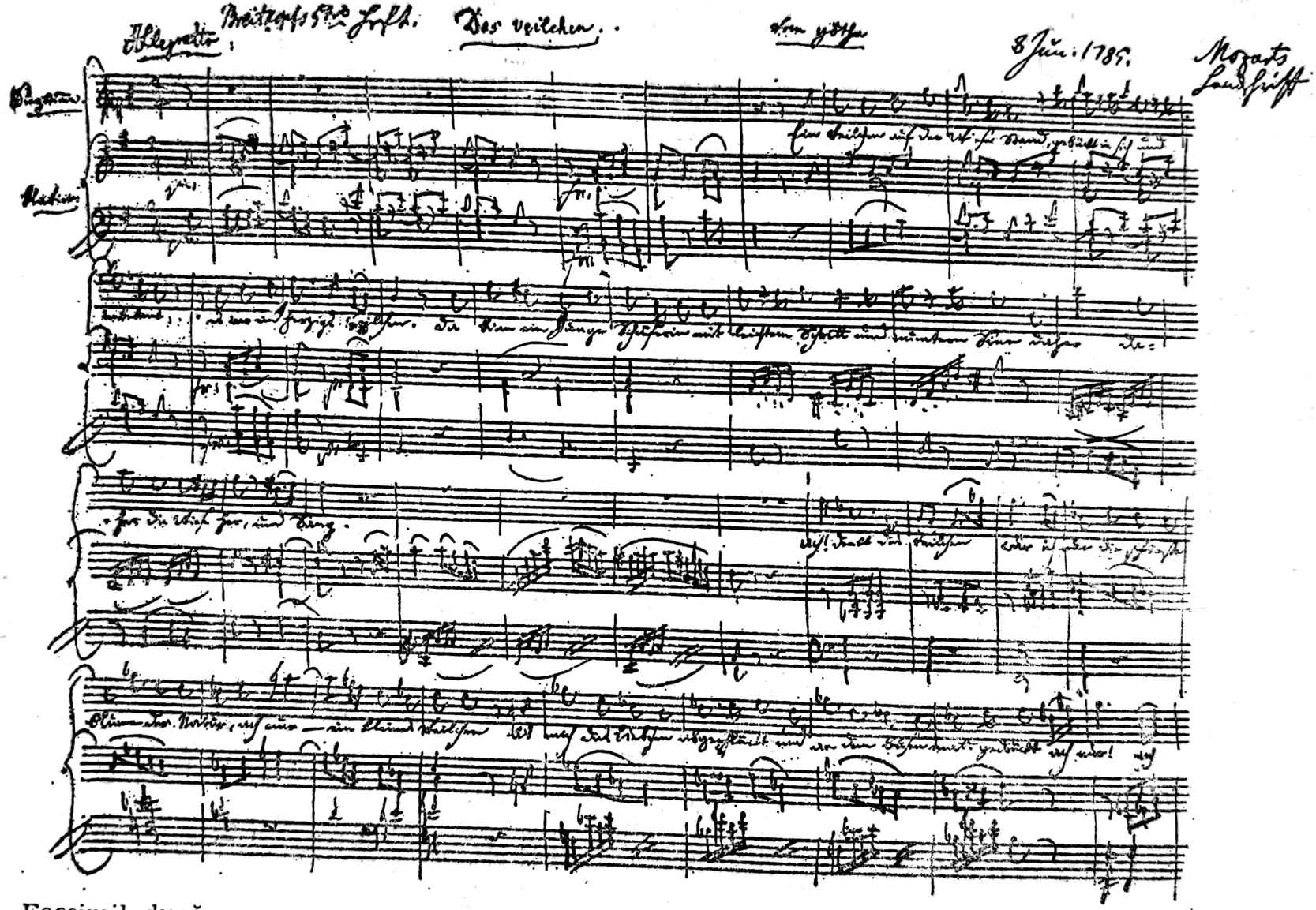
Alături de aceste trei tipuri de dansuri în 2 și 3 timpi trebuie adăugat un gen și o formulă muzicală *(A.B.C.A.B.)* în patru timpi și cu ritmuri militare și punctate, foarte frecvent în cadrul manifestărilor și genurilor muzicale ambientale și anume *marșul.* El se cînta cu prilejul sosirii sau plecării oaspetelui sau oaspeților, nu rare ori doar pentru a anunța sonor sosirea și plecarea muzicanților. Deși a compus doar 14 marșuri pentru orchestră, care puteau fi cîntate independent sau cîte unul încadrînd o serenadă, Mozart a folosit frecvent ritmul de marș în întreaga sa creație, indiferet de gen: operă, concert, simfonie, cvartet, sonată monoinstrumentală sau muzică ecleziastică.

Prima creație mai amplă în sfera muzicii ambientale a fost compusă în anul 1766 la Haga, pe cînd Mozart avea 9—10 ani și se afla cu tatăl său în unul dintre marile sale turnee prin țările Europei.

---

* Ultima sa lucrare terminată a fost tot un menuet, de astă dată grav, solemn K. V. 623 un imn al fraternității întregii omeniri, care cu text adaptat, a devenit imnul național austriac.

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după manuscrisul autograf al lîedului *„Das Veilchen"* K V. 476 pe versuri de Goethe

„Un Quodlibet sub titlul Gallimathias musicum 1766 pentru 2 violine, 2 oboi, 2 corni, cembalo obligato, 2 fagoturi, viola și bassi (cello și contrabas p.n.), toate instrumentele au solourile lor, iar la sfîrșit există o fugă cu toate instrumentele pe un cîntec olandez (numit Prințul Wilhelm) «compus pentru Prințul de Orania»”, așa cum a precizat Leopold Mozart în pagina de titlu a manuscrisului.

O analiză mai atentă asupra acestui *„Quodlibet”* care poartă un titlu atît de semnificativ, inventat de Leopold Mozart, pentru a reuni cele 17 miniaturi orchestrale variind între 8—38 de măsuri fiecare, ne va convinge chiar de la această lucrare aparent copilărească, cum muzica ambientală mozartiană se află la confluența tipologiei sale stilistice, indiferent de gen sau formulă compozițională.

Prima miniatură orchestrală cu care debutează acest *„Gallimathias musicum”* (K. V. 32) un fel de suită cu de toate pentru toți, este un *Molto Allegro* de doar 13 măsuri de 4 timpi pătrimi în tonomodalitatea *re major* tonomodalitatea preferențială în întreaga sa creație, ca expresie a luminii, vieții, tinereții și a bucuriei de a trăi, tonomodalitate eminamente orfică, cu dualitatea ei major-minoră.

A doua miniatură orchestrală este un *Andante* (1/4, 18 m.) în tonomodalitatea *re minor*, tonomodalitatea preferențială pentru meditația sa profundă orfică, expresie a melancoliei, suferinței, confruntării vieții cu implacabila moarte, dar uneori și a exuberanței înnegurate.

Se cuvine și aici să reamintim că modul de *re*, minor și major, este descendentul direct din anticul mod de a cînta al Tracilor pontici, cu lira heptacordală a lui Orfeu, pe care l-au preluat și grecii antici și l-au inclus în *Systima teleion* sub denumirea *phrygisti*, cu funcție catalizatoare și cu drept de manifestare în *Republica* ideală a lui Platon, chiar dacă modul *phrygisti* era un mod „barbar“, adică negrec.

Cu alt prilej am arătat cum acest mod de *re* al Tracilor pontici a fost preluat în muzica protocreștinilor bizantini și gregorieni de unde a trecut în muzica populară și cultă a popoarelor europene.*

Miniatura treia, deși intitulată *Pastorella* este un *Menuet* (3/4, 20 m.) în *sol major*, urmat de un *Trio* (3/4, 16 m.) în *re major*, care va fi reluat dar extins la numărul 6, de astă dată ca un *Allegro* în *re major* de 27 măsuri în măsură de 3/8.

---

* Varga Ovidiu: *„Tracul Orfeu și destinul muzicii”*. Ed. muzicală, București, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Miniatura patra este un contradans în 2/4 fără indicație de tempo, din nou în re major (16 m.).

Pastorella (nr. 5) este scrisă de mîna lui Leopold Mozart și este cea mai extinsă piesă din întreaga lucrare : 38 măsuri de 2/4 în *sol major* (cu excepția fugii finale : 138 de măsuri, care probabil a fost compusă de Wolfgang în colaborare cu tatăl său).

Numerele 7 și 7-a, sînt două marșuri : primul în *la major* (28 m 2/4) iar al doilea 16 m; primul în ritm de contradans, al doilea ritm punctat.

Nr. 8 este un *Allegro* în *re major* (3/8, 36 m.).

Miniatura noua este doar de 8 măsuri în *sol major* (3/4) și cu text ! Este vorba despre „Eitelkeit! Eitelkeit! Ewigs Verderben" (Vanitate, vanitate ! veșnică ruină) sau (Cochetărie, cochetărie! eternă corupție) sau (Zădărnicie, zădărnicie ! veșnică distrugere).

Miniatura zecea este un Allegro (3/8, 20 m.) în *do major* cu solo de corn în realitate un citat al unui cîntec popular german, pe care l-a folosit și Haydn într-un Capriciu pentru pian (1789) și în Menuetto din Cvartetul de coarde op. 3 nr. 6 (1767).

Miniatura 11-a este un *Adagio* în *re minor* care prefigurează orfic debutul Concertului pentru pian și orchestră în aceeași tonomodalitate.

Numărul 12 este un *Molto Allegro* în *re major,* doar 12 măsuri în 3/8. Urmează trei miniaturi 12 a, 12 b, 12 c, pentru coarde. Miniatura 12-a un *Moderato* pentru coarde în *la minor* (22 m.); 12 b este un *Allegro* în *re major* în 3/8 exuberant și extins pînă la 32 măsuri, 12 c este în *sol major* (2/4) fără indicație de tempo, pentru coarde *con sordini* (22 m.).

Miniatura 13 este un *Andante* în *fa major* de 18 măsuri după care urmează nr. 14 cu solo de cembalo, un *Allegretto* în *mi bemol major* (2/4, 27 m) tonomodalitate care apare pentru prima și ultima oară în ritm de contradans.

În sfîrșit miniatura 15, intitulată pentru prima oară *Menuett,* (16 m) în *fa major*, după care urmează un *Adagio* (nr. 16) de 21 măsuri care pendulează orfic între *re minor* și *re major* în desfășurarea temporală a doar 3 măsuri de 3/4.

Ultima miniatură care precede fuga finală este în *re major,* tonalitatea inițială a acestei „cotcodăceli muzicale" după cum a intitulat-o Leopold Mozart, este un *Presto* în 3/8 de doar 16 măsuri, cu care s-ar fi putut încheia lucrarea, conform tradiției unității tonale a debutului și sfîrșitului suitei, sonatei și oricărei lucrări pluripartite, indiferent de gen.

Ca și cum ar fi dorit să demonstreze că o asemenea *Gallimatias musicum",* ca un *mixtum compositum* muzical ambiental, se află la

Scanned with OKEN Scanner

confluența tipologiilor stilistice mozartiene vocale și instrumentale indiferent de gen sau formulă compozițională, Mozart, tatăl și fiul, au adăugat acestei ingenioase, insolite și năstrușnice compoziții muzicale și o fugă de 138 de măsuri (2/2 în *fa major*, pe tema unui cîntec popular olandez numit Willem van Nassau.

Dacă recapitulăm tipologia melodică italo-franco-austro-germană, olandeză și pontică precum și tonomodalitățile folosite, tipologia metro-ritmicii, intervalicii, agogicii, dinamicii și timbralităților acestor 17 miniaturi orchestrale care prefigurează diversitatea formulelor compoziționale mozartiene, trebuie să fim de acord cu afirmația formulată în ultimul capitol și deci avem dreptul și datoria de a continua demonstrația noastră muzicologică în direcția pe care ne-am propus-o, pentru a dezvălui de ce considerăm că Mozart este un Orfeu total.

Dar umorul, parodia și satira cu adresă culminează nu numai în muzica sa de operă bufă și divertisment ci și în cea exclusiv instrumentală, simfonică.

De pildă în cunoscuta sa *„Glumă muzicală"* (K. V. 522) compusă la Viena în anul 1787 (Mozart nu mai era copilul de 9 ani, ci un tînăr de 31 ani, muzician cunoscut, în plinătatea facultăților sale creatoare) în care compozitorul își propune și reușește să satirizeze diletantismul muzical al unor compozitori și interpreți din vremea sa, lipsiți de talent și fără un minimum de profesionalitate.

Ein musikalischer Spass, cum își intitulează Mozart manuscrisul, este concepută pentru orchestră de coarde și 2 corni : *I Allegro* în *fa major* (88 m 4/4); II *Menuetto* în *fa major* (39 m 3/4); *Trio* în *si bemol major* (55 m 3/4) III *Adagio cantabile* fără corni și fără armură deși debutează în sol major (81 m 4/4); IV *Presto*, fa major (458 m. 2/4).

Anomaliile diletante apar atît în macrostructura unei aparente sinfonii cvadripartite : disproporția dintre părți, prin durata exagerată a finalului ; discordanța și imprecizia tonală prin absența armurii părții a treia, care nu este în *do major* sau *la minor*, cît și în microstructură. prin factura mediocră a ideilor muzicale, stîngăcia armoniilor și a modulațiilor, pretențioase dacă n-ar fi ridicole, etc. etc.

Dar culmea, „glumei" și îndrăznelii fanteziei satirice a lui Mozart se concretizează în ultimele măsuri ale finalului, prin punerea în pagină *politonală* a celor cinci instrumente : cornii în Do cu armură de *fa major*, vioara I-a cu armură de *sol major*, vioara II-a cu armură de *la major*, viola cu armură de *mi bemol major*, iar cello și contrabasul cu armură de *si bemol major* !

Iată acordurile *dodecafonice* pe care le produc cele șapte instrumente în ultimele 3 măsuri (456—457—458): *si bemol* (cello și

Scanned with OKEN Scanner

contrabass), *mi bemol, si bemol, sol natural* (viola), *re natural, si natural, sol natural* (vioara I); *la natural, do diez, mi natural* (vioara II) și *la natural, do natural,* (cornii), adică *si bemol, si bemol, si natural, do natural, do diez, re natural, mi bemol, mi natural, mi bemol, sol natural* (sol natural) *la natural* (la natural), totalul cromatic cu patru sunete repetate.

În măsura 457 se produce următorul acord dodecafonic : *si bemol* (cello, c-bass), *sol natural, mi bemol, si bemol* (viola); *fa diez, do diez, re natural, mi bemol, fa natural, fa diez, sol natural, la* (vioara I-a); *la natural, fa natural* (2 corni), adică *si bemol, si natural, do diez, re natural, mi bemol, fa natural, fa diez, sol natural, la natural,* totalul cromatic cu trei sunete repetate : *si bemol, la natural* și *sol natural.*

În măsura ultimă 458 acordul final este : *si bemol* (cello, c-bass), *mi bemol* (viola), *la natural* (vioara II-a) *sol natural* (vioara I-a), *fa natural* și *la natural* (2 corni), adică *mi bemol, fa natural, sol natural, la natural, la natural, si bemol,* deci cadența finală pe un acord disonant !

Am putea, în concluzia analizei acestei „glume muzicale", să-l parafrazăm pe Mozart și să afirmăm cu toată îndreptățirea că „s-a întrecut cu gluma" ba mai mult, a profetizat și satirizat în același timp nu numai pe muzicanții diletanți și fără talent și profesionalitate din vremea lui, ci chiar pe cei din secolul XX care strecoară cu infatuare inepții sonore „elaborate după propriile lor criterii" așa-zis„estetice".

Pînă în prezent cercetările nu au găsit un răspuns sigur la întrebarea : ce l-a determinat pe Mozart să compună o asemenea insolită „glumă muzicală" simfonică și cînd, unde și dacă a fost executată vreodată în timpul vieții lui.

Oricum „gluma" lui Mozart ne apare astăzi, după două secole, mai actuală ca oricînd.

Dacă muzica ambientală : serenadele, nocturnele, cassațiunile și divertismentele, reunea genuri muzicale de ascultat (sau adesea de neascultat, constituind doar fondul sonor ambiental în care se desfășurau vizitele, ospețele, conversațiile...) formula compozițională a acestor genuri era diferită asemenea tipului organologic pentru care erau concepute și destinate ; de la divertismente-trio (K. V. 254) pînă la orchestră simfonică, de la suită la sonată camerală și simfonică.

În legătură cu acest Divertisment-Trio K. V. 254 (clavecin sau pian, vioară, cello) compus la Salzburg în 1776 și tipărit la Paris în 1778, Mozart îi scrie tatălui său și surorii sale, din München unde l-a interpretat : ... *„atunci am cîntat trio-ul meu. Am fost foarte*

Scanned with OKEN Scanner

*frumos acompaniat (de Dubreil); în Adagio am trebuit să cînt 6 tacte în locul lui...**

Umorul lui Mozart nu se dezminte nici cînd e cazul chiar cu propria sa muzică ! Divertismentul-Trio, la care se referă, este tripartit : *Allegro assai* (220 m. 3/4 Si bemol major); *Adagio* (36 m. 4/4 Mi bemol major); *Rondeaux, Tempo di Minnuetto* (255 m 3/4 Si bemol major).

Există în catalogul Köchel la numărul 439 (1783 Viena) *Cinci Divertimenti* pentru trei instrumente de suflat, 2 clarinete și un fagot sau pentru 3 bassetcorni ; toate cele cinci divertismente sînt în aceeași tonomodalitate : *Si bemol major*. Ne reține atenția tonomodalitatea *si bemol minor* a Trio-ului celui de al doilea Menuet din Divertismentul al treilea. Se pare că Mozart a mai folosit această tonomodalitate cu cinci bemoli, o singură dată, în Serenada în si bemol major K. V. 370 a = 361 concepută pentru 13 instrumente de suflat, în Trio-ul celui de al doilea Menuet.

Iată de pildă trei divertismente (K. V. 136, 137, 138) pe care le-a compus Mozart la Salzburg în anul 1772 (avea 16 ani) pentru cvartet de coarde sau orchestră de coarde. Ele circulă editate și sub titlul de sinfonii**, deși în catalogul Köchel ele sînt intitulate *divertismente*, intitulare care nu apare pe manuscrisul autograf al autorului.

Cele trei divertismente-cvartete-sinfonii sînt tripartite. Primul și al treilea sînt alcătuite după formula compozițională a uverturii italiene : *Allegro-Andante-Presto* (Rondo) cu prima mișcare în formulă compozițională de sonată, iar al doilea debutează cu un *Andante* urmat de *Allegro di molto* și de un *Allegro assai*.

În primul și al treilea divertisment, cele trei mișcări respectă relațiile tonale tradiționale : I Re-Sol-Re ; III Fa-Do-Fa, iar cel de al doilea este monotonal : *Si bemol major*. Stilul *italian* al celor trei divertismente-cvartete-sinfonii, caracterizat prin vivacitatea allegroului și cantabilitatea vocală a mișcărilor lente, a fost premeditat de către Mozart, care le-a compus în scopul de a le executa cu orchestra la Milano, așa cum s-a și întîmplat în același an, în călătoria pe care a întreprins-o cu tatăl său în Italia.

Zilele onomastice erau sărbătorite în acea epocă și prin concerte de muzică ambientală. Fie dedicate, fie comandate, unele dintre divertismentele de Mozart au fost compuse cu o asemenea destinație.

---

* Scrisoare din 6 octombrie 1777.

** Möseler Verlag Wolferbüttel, Krona, Werkreihe für Kammerorchester

Scanned with OKEN Scanner

Astfel *Divertismentul K. V. 251 pentru oboi, cvartet de coarde și 2 corni*, a fost compus tot la Salzburg în anul 1776, cu prilejul aniversării a 25 de ani de la nașterea surorii sale, Nannerl.

Pagina de titlu autografă indică : *Divertimento à 7 stromenti di Amadeo Wolfgango Mozart, luglio 1776.*

Deși titlul este formulat în limba italiană așa cum se obișnuia în întreaga Europă, iar numele autorului este italienizat, cum se obișnuia adesea în întreaga Europă, formula compozițională și stilul muzicii sînt premeditat italo-franceze.

Oboiul solo este ortografiat în limba franceză „hautbois" ca și cum Mozart ar fi dorit să atragă atenția dedicatoarei asupra originii franceze a instrumentului și asupra măestriei oboiștilor francezi ai epocii și prin aceasta, asupra valorii darului său onomastic, în limba muzicală franceză pentru care ortografiază și mișcarea a cincea *Rondeau*, în limba nobiliară franceză. Dar nu numai atît.

Astfel se explică și includerea în primul menuet al unui trio în ritm de poloneză, dans cultivat la curtea regelui Franței, precum și a unui *Marcia alla francese*, ca parte concluzivă. (Desigur că nu va fi fost întîmplătoare nici folosirea unei teme din partea a treia *Andantino*, în baletul *„Les petits riens"*, comandat, un an mai tîrziu, de Noverre, la Paris).

Dar cîte substraturi și subtilități *„alla francese"* mai ascunde acest Divertisment onomastic în orficul Re major (cu *două* Menuette dans de origine franceză) alcătuit din șase părți : *Allegro molto* (112 m. 4/4); *Menuetto* (32 m. 3/4); *Trio* (22 m. 3/4 în Sol major) ; *Andantino* (87 m. 2/4 în La major); *Menuetto* (Tema con variazioni) (96 m 3/4 Re major); *Rondeau, Allegro assai* (25 m 2/2 Re major) *Marcia alla francese* (42 m 2/2 Re major) dedicat surorii sale, căreia i se adresa tot în limba franceză : *„soeur cherie"*!

În numeroase divertismente sau serenade, Mozart extinde formulele prestabilite ale muzicii ambientale creînd interferențe compoziționale și estetice cu muzica de cameră, simfonică, concertantă sau de scenă. *

Divertismentele destinate a fi cîntate în aer liber, erau concepute în genere pentru formațiuni alcătuite din instrumente de suflat ale căror sunete sînt mai pătrunzătoare în acest cadru ambiental.

---

* În anul 1956, cu prilejul bicentenarului nașterii lu Mozart, am asistat la Salzburg la o inspirată și modernă transpunere coregrafică a Divertismentului K. V. 287 de către Ansamblul de balet american condus de George Balanchine.

Scanned with OKEN Scanner

În perioada salzburgheză Mozart a creat în genere divertismente pentru formațiuni de suflători alcătuite din 2 oboi, 2 corni, 2 fagoți. (Absența clarinetelor se explică prin inexistența unor clarinetiști în orașul Salzburg, în acei ani).

Pe lîngă marșul introductiv, aceste divertismente pentru suflători, mai cuprindeau unul sau două menuete, precum și alte dansuri la modă, ca poloneza sau mai frecvent contradansuri (K. V. 213, 240 252, 253, 270, 289). De pildă *Divertismentul K. V. 213*, compus la Salzburg în vara anului 1775, pentru 2 oboi, 2 corni, 2 fagoți, este primul dintr-un ciclu de cinci divertismente pentru suflători, alcătuite aproximativ din cele 4 mișcări tradiționale ale formulei compoziționale ale ciclului de sonată : *Allegro, Andante, Menuet* (cu sau fără trio) *Rondo final*, de obicei în factura unui contradans.

Iată și un *Divertisment K. V. 188*, compus la Salzburg în 1776 pentru o adevărată „fanfară" alcătuită din 2 flauți, 2 sau 3 trompete („clarini") în DO, 2 sau 3 trompete în RE și... 4 timpani în DO, SOL, și RE, LA.

Din aceeași perioadă salzburgheză datează și divertismentele K. V. 166 și 186 compuse pentru Milano, unde existau clarinetiști și în consecință formația de suflători se extinde la : 2 oboi, 2 clarinete, 2 corni englezi, 2 corni, 2 fagoturi (la care se adaugă și cvintetul de coarde în *Concertul* sau *Divertismentul* K. V. 113 compus tot la Milano).

Este ușor de urmărit evoluția acestor formațiuni instrumentale de suflători, care se amplifică și părăsesc curțile mai marilor orașelor secolului XVIII pentru a deveni fanfarele grădinilor publice vieneze ale secolului XIX, tipuri de fanfare care se vor răspîndi în toate grădinile publice ale orașelor mari și mici din întreaga Europă.

Asemenea divertismentelor, și serenadele mozartiene au fost create ca muzică ambientală, pentru zile festive, onomastice sau matrimoniale.

De pildă Serenada (Finalmusik) K. V. 185 compusă la Viena (1773) concepută pentru 2 oboi (flauți), 2 corni, 2 trompete („Trombe lunghe") și cvintet de coarde în tonalitatea festivă de *Re major*. Alcătuită din 8 mișcări : 3 Allegreto-uri, 3 mișcări lente, 2 menuete (cel de-al doilea cu 2 trio-uri) Serenada se află la confluența între muzica ambientală, cea simfonică și cea concertantă, prin rolul solistic pe care îl acordă unei violine solo în mișcarea a doua, a treia și în primul Trio din cel de al doilea Menuet, Trio, care este în *re minor*. Din nou dualitatea orfică *major-minor* a modului de *Re !*

Cele mai cunoscute serenade mozartiene sînt desigur *„Serenada Haffner"* nr. 1 K. V. 250, în care nemuritorul Orfeu salzburghez îl

Scanned with OKEN Scanner

eternizează și pe primarul orașului său natal, consemnîndu-i numele în titlul acesteia, precum și Serenada *„Eine Kleine Nachtmusik"* K. V. 525, cea mai răspîndită lucrare mozartiană, pe întregul glob.

Serenada — Haffner, în Re major K. V. 250 a fost comandată de către primarul Salzburgului, în scopul de a fi interpretată cu prilejul căsătoriei fiicei sale Elisa. Evenimentul matrimonial a avut loc în ziua de 22 iulie 1776, cînd lucrarea a și fost executată în aer liber, în fața casei miresei, se pare pentru prima și ultima oară, în timpul vieții compozitorului. Fapt explicabil dacă ne gîndim că funcționalitatea circumstanțială, estetică și socială a lucrării s-a consumat odată cu evenimentul matrimonial pentru care a fost creată și retribuită.

Concepută în opt părți, pentru 2 flauți, 2 oboi, 2 fagoți, 2 corni cvintetul de coarde, cu absența timpanelor și a clarinetelor deoarece în acei ani la Salzburg pînă în 1777, nu exista nici un clarinetist.

Circumstanța sărbătorească pentru care a fost comandată a impus compozitorului alegerea tonalității orfice de *re major*, cea mai frecventă în muzica sa ambientală și nu numai în aceasta.

Astfel serenada iradiază voie bună în toate cele opt părți componente, încadrate de același *Marcia* introductiv și final K. V. 249, care a fost „lipit" *ad hoc*, numai cu prilejul sosirii și plecării instrumentiștilor din fața casei primarului.

Planurile tonale, formula compozițională și stilul celor opt părți ale Serenadei, îmbină armonios diverse formule compoziționale ca: suita, sonata, lied, temă cu variațiuni, concert solistic, deoarece în muzica lui Mozart, nu există granițe între ele.

Primul *Allegro* și ultimul *Adagio-Allegro* impun pilonii tonalității de *Re major* și al ciclului de sonată, elaborate în cel mai autentic stil simfonic mozartian.

Următoarele trei mișcări : *Andante* (sol major) *Menuetto* (sol minor) Rondo (Sol major) în formula tripartită A-B-A se caracterizează prin *participarea solistică a concert-maestrului*, uneori cu pasaje de virtuozitate de factură repetitivă tipică folclorului danubian, ca de pildă în *Rondo*. Primul menuet în *sol minor* prefigurează dramaticul menuet din penultima Simfonie în *sol minor*, și cu *trio-ul* în *Sol major*

Următoarele trei mișcări : *Menuetto* (Re major), *Andante* (La major), *Menuetto* (Re major) reimpun tonalitatea fundamentală și a dominantei ei.

Al doilea *Menuetto* este intitulat *galant* pentru a sublinia și în titlu, stilul de gală, sărbătoresc, în care e conceput; aseme-

Scanned with OKEN Scanner

nea Trio-ului propriu ; *Andantele* este o temă cu variațiuni, iar al treilea *Menuet este de o factură* mai convențională dar la sfîrșitul Trio-ului său median, Mozart își permite chiar o „îndrăzneală armonică" care precede repriza menuetului, scriind un *sol diez* în loc de sol natural.

În planul instrumentației ne mai reține atenția utilizarea „sui generis" pentru epocă, a instrumentelor de suflat din lemn : flauții, oboii și fagoții, care nu participă niciodată grupate toate trei și doar alternativ ; flauții cu fagoții sau oboii cu fagoții.

Iată cîte „surprize" muzicale ne oferă Mozart în structura unei simple serenade matrimoniale !

E cazul să anticipăm aici și acum geneza Simfoniei „Haffner" K. V. 385 compusă cu șase ani mai tîrziu, pentru același dedicator și în aceeași tonalitate orfică, *Re major ?!*

Ar fi încă un argument peremtoriu pentru a demonstra cum muzica ambientală a lui Mozart se situează la confluența tuturor genurilor, formulelor și stilurilor muzicale ale epocii, chiar și ale celor vocale.

Dar pentru aceasta este mult mai edificator „cazul" celebrei Serenade *„Eine kleine Nachtmusik"* K. V. 525.

Concepută pentru cvintet de coarde (2 violine, violă, violoncel și contrabas) această serenadă compusă în vara anului 1787, la Viena, (nu se cunoaște pînă în prezent prilejul care a generat-o) a fost inițial concepută, se presupune, în cinci părți, cu două menuete, asemenea altor serenade mozartiene. Nu se știe nici cînd, nici cine a îndepărtat primul Menuet, astfel că posteritatea a păstrat această capodoperă ambientală în formula compozițională de sonată orchestrală cvadripartită : un *Allegro* în formulă de sonată (137 m. 4/4 Sol major); *Romance, Andante,* în formulă de lied (73 m. 2/2 Do major); *Menuetto, Allegretto* în formulă tripartită *A.B.A.* (16 m. 3/4 Sol major + 20 m. Re major 3/4 Trio); *Rondo, Allegro* (163 m. 2/2 Sol major) în formulă de rondo-sonată.

Dacă mica și celebra serenadă *„Eine kleine Nachtmusik"* poate fi considerată o mică și celebră simfonie pentru coarde nu trebuie să trecem cu vederea că în Andante, nu întîmplător intitulată *Romanță*, Mozart reamintește aria lui Belmonte din actul al doilea al operei *„Răpirea din serai" („Wenn der Freude Tränen fliessen")* consemnînd astfel încă un punct de interferență între stilul său vocal cu cel instrumental, acel vocalism instrumental sau instrumentalism vocal ce caracterizează întreaga sa creație, cum a sesizat atît de perspicace George Enescu.

Dar vocile umane apar alături de voci instrumentale și în cele cinci *Nocturne* pentru două soprane și bas, acompaniate de trei

dintre strămoșii clarinetului alto, *corno di bassetto* (K. V. 436, 437, 438, 439 439 a) pe texte în limba italiană de Metastasio.

Fantezia mozartiană inepuizabilă nu se mărginește nici în muzica ambientală, la îngemănarea genurilor de cameră, de operă, sinfonice, concertante și ecleziastice.

El compune la Salzburg în anul 1776 o Serenadă pentru 2 mici orchestre intitulată pe manuscrisul autograf al lui Mozart, de mîna lui Leopold Mozart : *„Serenata Notturna di Wolfgango Amadeo Mozart, nel Gianaio 1776"* (K. V. 239).

Cele două orchestre nu sînt identice, în privința componenței instrumentale.

Prima orchestră este alcătuită din 2 violine principale, cu rol solistic, viola și violone (contrabas) de asemenea cu rol și solistic, deci fără violoncel ; cea de a doua, din 2 violine (partide) viola (partide) violoncel (partide) și... timpani, deci fără contrabas !

Serenada este, firesc, în tonomodalitatea orfică de *re major* și reunește doar trei mișcări : I *Marcia, Maestoso* (63 m. 2/4); II *Menuetto* (32 m. 3/4) *Trio* (24 m. 3/4 Sol major) numai pentru prima orchestră ; III *Rondeau, Allegretto* (182 m. 2/4 Re major).

Ne reține atenția în acest Rondo final ortografiat în limba franceză, accentele *f p* pe timpi slabi ai măsurilor 2 și 3 în formula ritmică a primei idei muzicale cu care debutează mișcarea.

Nu se cunoaște pînă în prezent ocazia care a generat această originală lucrare și nici cînd, unde și dacă a fost executată în timpul vieții compozitorului.

O altă serenadă nocturnă (KK. V. 269 a = 286) compusă tot la Salzburg în același an 1776 sau ianuarie 1777, concepută pentru 4 orchestre !. Componența celor 4 orchestre este identică : cvintetul de coadre și 2 corni, cu precizarea de pe manuscrisele orchestrelor a doua, a treia și a patra ca fiind l'Echo 1-mo, „l'Echo 2-da și l'Echo 3 o"

Lucrarea, tot în orficul Re major, pare neterminată deoarece este alcătuită din următoarele trei mișcări : I *Andante* (92 m. 3/4) ; *Allegretto grazioso* (85 m. 2/4); III *Minuetto* (79 m. 3/4); *Trio* (26 m. 3/4 sol major). Se pare că rondou-ul final a dispărut sau n-a fost compus pentru același prilej necunoscut pînă în prezent, pentru care a fost compusă serenada nocturnă pentru două orchestre K. V. 239, și nici unde, cînd și dacă a fost excutată în timpul vieții compozitorului.

Iată două lucrări ambientale novatoare care prefigurează modalități contemporane de spațializare stereofonică și chiar cvadrofonică a surselor sonore, gîndite și puse în pagină de fantezia orfică a lui Mozart !

Scanned with OKEN Scanner

Nu mai puțin orfică este *Serenada nocturnă* K. V. 384 a = 388 în dramatica tonomodalitate de *do minor* concepută pentru 8 instrumente de suflat (2 oboi, 2 clarineți, 2 corni, 2 fagoți) compusă la Viena în vara anului 1782, la comanda unui prinț. Ceea ce demonstrează încă o dată că în vremea sa, minorul, chiar *do minorul*, nu era considerat încă a fi un mod nonambiental, chiar dacă gravitatea unisonică a arpegiului tonomodalității *do minor* expus în debut în *forte* de către toate cele opt instrumente, este urmată de o septimă micșorată descendentă, eminamente orfică mozartiană, asupra căreia vom mai avea prilejul să revenim și în alte capitole.

Cinci ani mai tîrziu Mozart va adapta și transcrie pentru cvintet de coarde cu două viole (K. V. 516 b = 406) această Serenadă nocturnă concepută inițial pentru 8 instrumente de suflat, în formula compozițională de sonată alcătuită din patru mișcări : I *Allegro* (231 m 2/2); II *Andante* (107 m. 3/8 Mi bemol major); III *Menuetto în canone* (48 m. 3/4 do minor) *Trio, in canone al rovescio* (32 m. 3/4 Do major); IV *Allegro* (252 m 2/4 do minor).

Iată deci o Serenadă nocturnă, inițial octet ambiental de suflători, ulterior cvintet de coarde cu două viole, concepută în formula compozițională de sonată cvadripartită, cu *un singur menuet* elaborat în stil imitativ și în *do minor*, precum și un *Trio* elaborat în același stil imitativ dar „al rovescio" adică în canon răsturnat.

Comparînd cele două partituri ale Nocturnei pentru suflători și a cvintetului de coarde cu două viole, ne atrage atenția nu numai măestria cu care Mozart reduce cele opt instrumente de suflat la doar cinci voci ale cvintetului de coarde, dar și diferența de o măsură a timpului sonor în care sînt formulate Andantele (107 măsuri) și Allegro-ul final (252 m.) ale Serenadei nocturne pentru octet de suflători, față de aceleași mișcări, *Andante* (106 m), și *Allegro* final (251 m.) ale Cvintetului de coarde cu două viole !

Dintr-o scrisoare către tatăl său, trimisă din Viena, în 1781, aflăm unele amănunte în legătură cu Serenada nr. 11 în mi bemol major K. V. 375 pentru opt instrumente de suflat.

„La amiază am plecat cu trăsura la baroana Waldstädten, unde am pterecut ziua mea de naștere. Noaptea, la ora 11, am auzit o serenadă de a mea, pentru două clarinete, doi corni și două fagoturi. Am compus-o în ziua Sfintei Thereza (15 octombrie) pentru cumnata domnului von Hickl (pictorul curții) și atunci a fost cîntată pentru prima oară. Cei șase domni care au cîntat-o sînt niște bieți amărîți și totuși ei cîntă foarte frumos împreună, în special primul clarinetist și cei doi cornişti. Dar principalul meu motiv, pentru a compune această serenadă, a fost acela de-al face pe domnul von Strack,

*care vine zilnic la domnul von Hickl, să asculte ceva de-al meu, și de aceea am compus-o puțin mai rezonabil. Serenada a avut un mare succes; în noaptea Sfîntei Thereza, a fost cîntată în trei locuri diferite; de fiecare dată, după ce muzicanții terminau, erau duși în altă parte, pentru care li se plătea. Ei bine! în acea noapte, acești domni au deschis poarta casei mele și după ce s-au aranjat în mijlocul curții... în momentul cînd tocmai începeam să mă dezbrac, ei mi-au produs o surpriză deosebit de plăcută, prin primul acord în mi bemol"**

Ce aflăm din această scrisoare? Multe: în plan estetic, etic și social.

Mai întîi că Mozart a compus cele cinci părți ale Serenadei într-o singură zi: 15 octombrie; fiind o muzică ambientală, asemenea multor creații mozartiene, stilul ei este „mai rezonabil"; cei șase instrumentiști erau modești ca valoare individuală, dar cîntau foarte frumos împreună; serenada a fost compusă nu atît pentru dedicatara ei, cumnata pictorului curții, ci pentru a fi ascultată de domnul von Strack, valetul de cameră al împăratului, care-l putea influența pe împărat ca să-i acorde lui Mozart o funcție muzicală bine remunerată, ceea ce nu s-a întîmplat niciodată; în sfîrșit, funcția socială a serenadei: de a fi cîntată noaptea la ferestrele caselor oamenilor, fie ei prinți atotputernici sau simpli muritori, ca de pildă Mozart...

Serenada a fost concepută inițial pentru șase instrumente de suflat, așa cum aflăm și din scrisoare. Ulterior Mozart a mai adăugat doi oboi, așa cum a rămas pentru posteritate.

Cele cinci părți ale Serenadei sînt următoarele: *Allegro maestoso; Menuetto, tempo moderato; Adagio; Menuetto, Allegro; Alllegro.*

Dar Mozart prefigurează în muzica sa ambientală și simbolistica orfică a cifrei 13 (atît de bogată în semnificații în viața și creația celor „trei vienezi" ai secolului XX), atunci cînd compune *Serenada în Si bemol major* (K. V. 370 a = 361) pentru 13 instrumente de suflat!

Această *„Mare Serenadă"*, cum este intitulată în prima ediție apărută la Viena în anul 1803, ca „operă postumă', a fost compusă probabil în prima jumătate a anului 1781, la München și la Viena. Cele treisprezece instrumente pentru care au fost formulate cele 7 mișcări sînt următoarele: 2 oboi, 2 clarineți, 2 bassetcorni, 4 corni, 2 fagoți și *Contra Basso*, așa cum este precizat în manuscrisul

---

* *Lettres de Mozart*, trad. de H. de Curzon, Paris, Hachette, 1888, ed, complete, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

autograf care se află, din 1942, în Biblioteca Congresului din Washington.

În prima ediție din 1803, între instrumentele componente este inclus și contrafagotul (grand Basson!) sau bass. E greu de presupus că alături de atîtea instrumente de suflat, Mozart să fi adăugat și contrabasul, pe care în toate manuscrisele sale sinfonice îl indică prin termenul *Basso*, înțelegînd partida violoncelului dublată de contrabass. Mai plauzibilă este considerarea celor 13 instrumente, toate de suflat, cu atît mai mult cu cît în primele ediții apărute la Viena în primul deceniu al secolului XIX, lucrarea a fost intitulată în limba franceză : „*Grande Serenade à 13 parties*".

Oricum trebuie să reținem amănuntul organologic al folosirii pentru prima oară, de către Mozart, a bassetcornului, (un fel de clarinet alto) și a contrafagotului, adică a fagotului mare, instrumente noi pe care le-a folosit doar în formațiile de muzică ambientală.

E interesant de urmărit pe partitură distribuția timbrală a celor 13 instrumente și planurile tonale pe care le parcurg în cele 7 mișcări: I *Largo. Molto Allegro* (234 m. 4/4. *Si bemol major);* II *Menuetto* (46 m. 3/4 *Si bemol major); Trio I* (44 m 3/4 *Mi bemol major)* intonat de 2 clarineți și 2 bassetcorni; *Trio II (*41 m. 3/4 *sol minor)* cu solo-ul primului fagot acompaniat de toate celelalte intrumente, cu excepția clarinetelor ; *III Adagio* (46 m. 4/4 *Mi bemol major)* debutează în *piano* contrafagotul și participă toate instrumentele, cu excepția cornilor 3 și 4. *IV Menuetto Allegretto* (32 m. 3/4 *Si bemol major)* debutează în *forte* cu toate cele 13 instrumente, tema fiind încredințată oboiului : Trio I (32 m. 3/4 *Si bemol major !*

Clarinetul intonează în *piano* un motiv orfic, *Re bemol, do, la becar, si bemol* în care sînt încrustate în mișcare recurentă și într-o tonomodalitate minoră foarte rar folosită de Mozart, trei litere din numele Marelui Cantor Des- C-A-B. *Trio II* (24 m. 3/4 *Fa major)* oboiul I este însoțit de către celelalte instrumente, cu excepția cornilor 3 și 4; V *Romance Adagio* și *Allegretto* (130 m. 3/4 și 2/4 în *Mi bemol major)* apoi in do minor, acesta din urmă încredințat bassetcornului, care intonează romanța cu o secundă mărită descendentă de sorginte danubiană, a minorului armonic ; VI *Andante* (175 m. 2/4 *Si bemol major)* este o temă cu șase variațiuni. Tema este încredințată clarinetului care o expune în piano, cu un *sfp* pe timpul al doilea din măsura a doua. VII. *Finale Molto Allegro* (146 m. 2/4 *Si bemol major)* ca de obicei, și finalul acestei Mari Serenade este în ritm de contradans, foarte vioi și al cărui refren este expus în *forte* de către oboi.

Se pare că această „*Gran Partida Del Sign. Wolfgang Mozart*" cum este intitulată de o mînă străină pe manuscris, a fost executată

pentru prima oară de către clarinetistul și prietenul lui Mozart, Anton Stadler, în Academia sa din 23 martie 1784, la Viena.

Desigur că atunci cînd vorbim despre muzica sa ambientală „de curte" sau „de cameră", nu se cuvine să ignorăm muzica ambientală pe care Mozart a compus-o pentru... biserică.

Da, Mozart a compus și o muzică ambientală pentru a fi cîntată în biserică.

Este vorba despre cele *17 Sonate all'Epistola* pentru orgă și grup instrumental pe care Mozart le-a compus la Salzburg, la solicitarea arhiepiscopului de Colloredo, care a înlocuit cîntul gradualului, versetul alleluiatic cu interludii instrumentale. Acestea se executau între *Credo* și *Offertorium*.

Într-o scrisoare către Padre Martini, la Bologna, Mozart i se plînge maestrului său asupra acestei concepții contestabile, după care cîntări liturgice au fost înlocuite cu piese instrumentale. El însuși le consideră destul de „profane" asemenea unor părți de concert, și nu prea reușite, în comparație cu propriile sale improvizații la orgă pentru începutul și sfîrșitul marilor messe. *

De ce le considera Mozart „Destul de profane"?

Parcurgînd partiturile acestor 17 *Kirchen Sonate* ** constatăm că absolut toate sînt în tonalități majore : 5 în *Do major*, 3 în *Re major*, 3 în *Fa major*, 2 în *Si bemol major*, 2 în *Sol major*, 1 în *La major* și 1 în *Mi bemol major*.

Nici o sonată într-o tonomodalitate minoră ecleziastică ! Mai mult : una este intitulată chiar Divertimento ! (K. V. 241 a = 224) și este într-o mișcare *Allegro con spirito*, dar în cel mai autentic

---

* apud Carl de Nys... *Mozart* în Encyclopedie de la Pleiade Histoire de la Musique p. 235, vol. II

** Cele 17 Kirchen Sonate sînt următoarele :

K. V. 41 h = 67 în *Mi bemol major* ; 44 m. 3/4 *Andante*, pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1766—1766).

K. V. 41 i = 68 în *Si bemol major*, 67 m 4/4 *Allegro*, pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1766—1767)

K. V. 41 k = 69 în *Re major*, 60 m. 4/4 *Allegro*, pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1766—1767)

K. V. 124 a = 144 în *Re major*, 74 m 4/4 *Allegro* ; pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1772)

K. V. 124 b = 145 în *Fa major*, 92 m 3/4 *Allegro* ; pentru 2 violine, bas și orgă cifrată (Salzburg 1772)

K. V. 212 în *Si bemol major*, 70 m. 4/4 *Allegro* ; pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1775)

,K. V. 241 în *Sol major*, 81 m. 3/4 *Allegro* ; pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1776)

K. V. 241 a = 224 în *Fa major*, 104 m. 4/4 *Allegro con spirito (Divertimento !!)* pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1776)

Scanned with OKEN Scanner

stil italian al acestui *con spirito*, în nici un caz con *Sanctus Spiritus!* Ca și cum Mozart ar fi intenționat să accentueze latura „profană" a acestor lucrări, prin vivacitatea lor specific italiană, de divertisment, manifestîndu-și astfel dezacordul față de hotărîrea arhiepiscopului de Colloredo, de a înlocui părți vocal ecleziastice, cu aceste lucrări instrumentale, ambientale. Începînd cu mici formații de 2 violine, bass și orgă cifrată, formulă organologică în care compune 10 sonate, Mozart ajunge la formațiuni ample cum este în Sonata pentru orgă și 2 violine, cello, bas, 2 oboi, 2 corni, 2 trompete, timpani, o adevărată orchestră simfonică, pe o durată de 142 de măsuri (K. V. 317 a = 329) în cea mai luminoasă tonalitate profană de *do major!* Deși folosește o formulă compozițională de sonată rudimentară, monotematică, Mozart reușește să construiască o structură concentrată de sonată, cu o expoziție repetată, în interiorul căreia relația tonică — dominată este respectată, o dezvoltare foarte concisă și o repriză monotonală, dar uneori bimodală ca de pildă în Sonata K. V. 144 (124 a) în care pendularea danubiană minor-major a temei principale se produce contrapunctic pe motivul gregorian G.A.C.H. în bas, în ipostaza *D.C.G. Fis.*

Nici în sonatele pentru orgă obligato cu acompaniament de formație instrumentală, în care partea instrumentului principal, orga, este redactată în toate amănuntele, nu cu cifraj, stilul nu este altul, decît cel al muzicii ambientale, cu amprenta specifică a vivacității operei bufe italiene sau a propriilor sale lucrări concertante pentru pian și orchestră.

K. V. 241 b = 225 în *La major*, 121 m 3/4 *Allegro*; penru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg1776)

K. V.. 244 în *Fa major*, 115 m. 3/4 *Allegro, pentru orgă*, 2 violine și bass (Salzburg 1776)

K. V. 245 în *Re major*, 85 m 4/4 *Allegro, pentru orgă*, 2 violine și bass (Salzburg 1776)

K. V. 263 în *Do major*, 81 m. 4/4 *Allegro, pentru orgă*, 2 violine, bass și 2 trompete („clarini") intitulată „Sonata all/epistola" compusă pentru propria sa Messă pentru orgă solo K. V. 259 (Salzburg 1776)

K. V. 271 d = 274 în *Sol major*, 82 m 4/4 *Allegro*, pentru 2 violine, bass și orgă cifrată (Salzburg 1777)

K. V. 271 e = 278 în *Do major*, 123 m. 4/4 *Allegro*, pentru 2 violine, cello, 2 oboi, 2 trompete(„clarini), timpani, bass și orgă cifrată (Salzburg 1777)

K. V. 31 a = 329 în *Do major*, 142 m. 4/4 Allegro, pentru orgă, 2 violine, cello, bass, 2 oboi, 2 corni, 2 trompete, timpani (Salzburg 1779)

K. V. 317 c = 328 în *Do major*, 105 m. 4/4 *Allegro, pentru orgă*, 2 violine și bass (Salzburg 1779)

K. V. 336 d = 336, în *Do major*, 118 m. 2/2 *Allegro, pentru orgă*, 2 violine și bass (Salzburg 1780)

În ultima sonată *„all'Epistola"* (K. V. 336) formula melodico-ritmică a primei idei muzicale se aseamănă cu idei muzicale din Concertul încoronării pentru pian și orchestră sau cu solo-ul Rondo-ului final al Concertului pentru 2 piane și orchestră.

Pentru că muzica ambientală de Mozart, fie cea „profană", „de curte", „de cameră" sau cea „sacră" „da chiesa" se află la confluența tipologiei orfice a stilisticii sale, apolinice sau dionisiace.

Virtuțile orfice ale muzicii sale ambientale au asigurat acestei muzici perenitate nu numai în curțile princiare sau în catedrale, ci în sălile de concerte, de pe întregul glob, pe discuri, la radio, la televiziune sau în film, fie prin glasul Filarmonicii din Viena sub bagheta lui Karl Böhm, fie în transpunere contemporană pentru octet vocal și baterie de jazz cu contrabas în pizzicato, a prestigioasei formații de tineret „Les swingle singers" făcută cu artă și respect al partiturii, așa cum poate fi ascultată *„Mica Serenadă"* prin glasul acestor tineri Orfei contemporani.

Deci noi ipostaze de mitizare sau demitizare a muzicii sale ambientale.

Pentru că prin încărcătura ei de orfism, apolinic și dionisiac, muzica sa ambientală „profană", poate fi dezvăluită ca „sacră", așa precum sonatele sale „sacre" pot fi dezvăluite desacralizate, ca „profane".

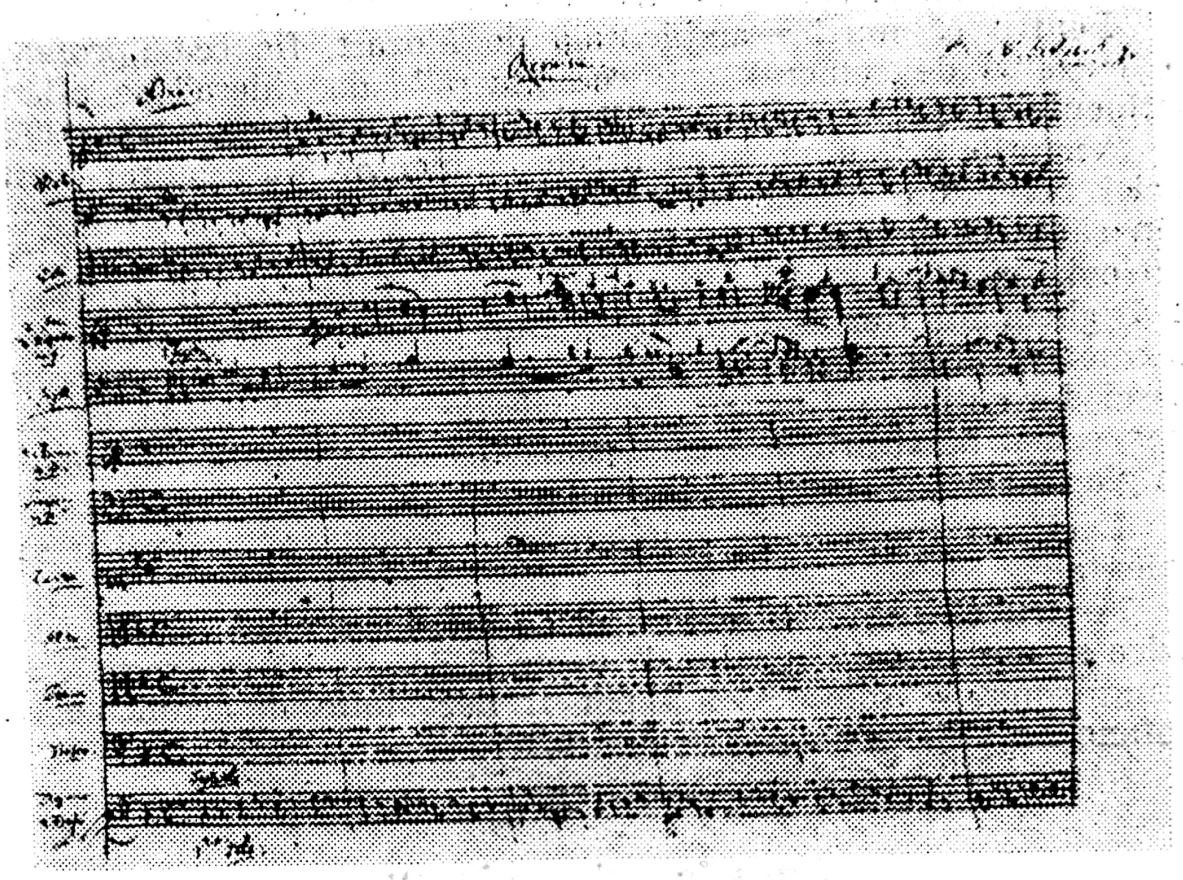
Creația „da chiesa"

Mozart — cu toată educația sa primită de la tatăl său la Salzburg, într-un centru bisericesc în care s-a născut și s-a format ca muzician episcopal — a compus doar 88 lucrări „da chiesa" din totalul de 626 de creații înscrise în catalogul lui Köchel. Majoritatea acestor lucrări „da chiesa" a fost compusă în perioada salzburgheză.

Prima sa creație pentru biserică a compus-o la Londra, în luna iulie a anului 1765, pe textul psalmului 46, dar în limba engleză : *„God is our Refuge" (Sacred Madrigal), Chorus by Mr. Wolfgang Mozart, 1765.* Manuscrisul autograf al acestui motet (23 măsuri) pentru cor mixt „a cappella" în sol minor (K. V. 20) se află la *British Museum,* ca donație a lui Leopold Mozart făcută în anul compunerii de către fiul său în vîrstă de 9 ani și jumătate, care desigur nu cunoștea limba engleză, dar cunoștea regulile scriiturii pentru 4 voci mixte „a cappella". În scrisoarea de mulțumire

Scanned with OKEN Scanner

a muzeului se precizează vîrsta precoce (7 ani) a autorului manuscrisului, comunicată inexact, după cum obișnuia Leopold Mozart să facă în acei ani de turnee cu „minunea secolului".



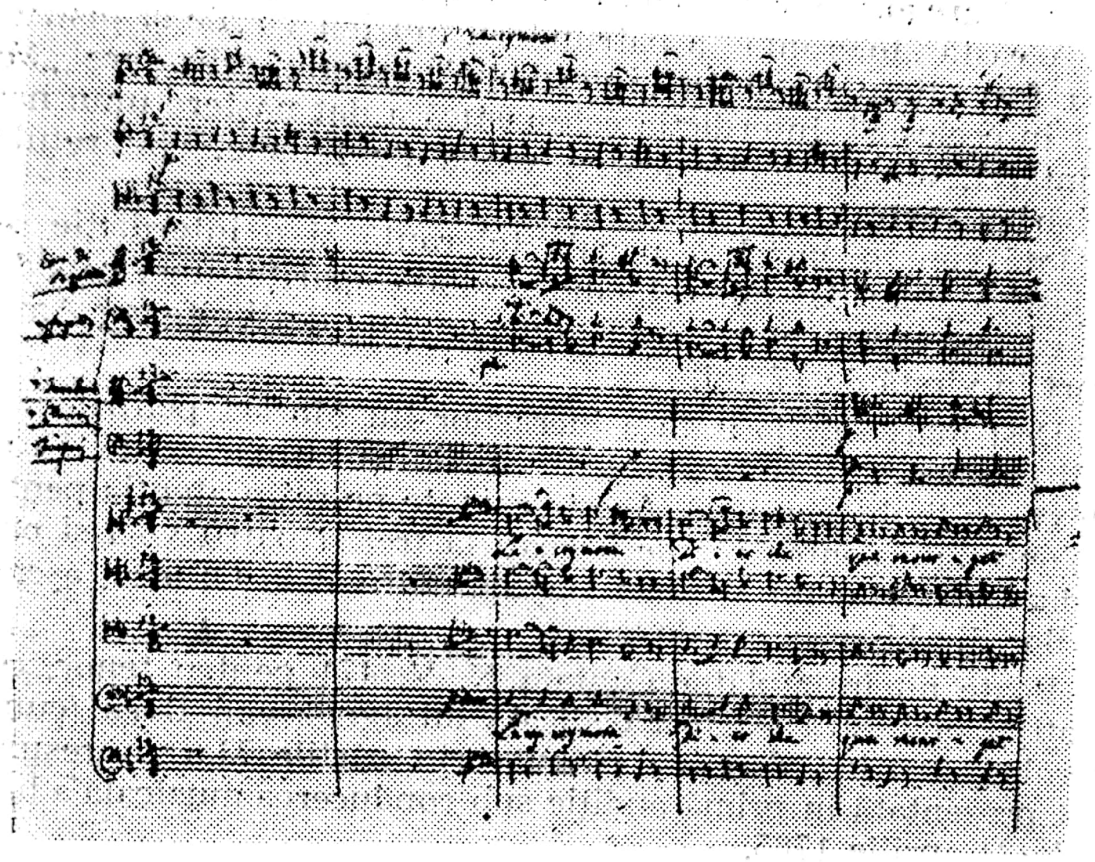
Facsimil după manuscrisul autograf al primei pagini din „*Recviem*" K. V. 626

Printre ultimele creații vocale din ultimul an al vieții sale, Mozart a compus un motet pentru cor mixt, orchestră de coarde și orgă, *Ave verum Corpus* (K. V. 618) în limba latină (46 măsuri).

Dintre cele 4 motete compuse de Mozart, cel de-al treilea, *Exultate jubilate* (K. V. 158 a/165) se bucură de o largă popularitate.

Compus în Italia (Milano), în anul 1773, pentru vocea unui cunoscut compozitor și cîntăreț castrat Venanzio Rauzzini (1746—1810), motetul *Exultate jubilate* este în realitate o simfonie italiană *(Allegro, Andante, Allegro)* tripartită, pentru soprană de coloratură și orchestră. Deși textul este cultic, în limba latină, cu finalul alleluiatic, stilul vocal și acompaniamentul orchestral (coarde, 2 oboi, 2 corni și orgă) sînt concepute asemenea stilului operei italiene, cu o bogată ornamentică „ala traca", ce culminează în virtuozitatea cu care cîntărețul vocalizează instrumental vocala „a" din „Alleluia" Allegro-ului final.

Analizînd partitura și data la care a fost terminată (16 ianuarie 1773), precum și data primei audiții (17 ianuarie 1773), comunicată de Mozart într-o scrisoare către sora sa, ne surprinde capacitatea



Facsimil după manuscrisul autograf al primei pagini dn *„Lacrimosa"*

cîntărețului castrat și a instrumentiștilor acompaniatori care, cu o singură repetiție, sau poate chiar fără nici o repetiție, au interpretat cu succes, în biserica Theatiner din Milano, în primă audiție, această lucrare de virtuozitate vocală și instrumentală, compusă în preziua concertului. Explicația acestei capacități surprinzătoare a cîntărețului Rauzzini, constă în pregătirea sa profesională de compozitor de operă, ca discipol al lui Nicolo Porpora și activitatea sa de cîntăreț și actor în diverse orașe din Italia, Germania și Anglia. *

Dar explicația pentru permisunea de a se cînta în biserică o arie de coloratură, asemeni ariilor de coloratură din operele buffe italiene ? O găsim în *Enzyklika „Annus qui"* pe care tolerantul papă Benedict XIV a dat-o în anul 1749, referindu-se la funcția muzicii în biserică. El cere muzicii să umple „Aula Dei" cu strălucire și

* De altfel Rauzzini cîntase în premiera la dramma per musica *„Lucio Silla"* de Mozart la 26 decembrie 1772, la teatrul Cecilio din Milano.

frumusețe, ceea ce Mozart a înțeles deplin și cînd a compus motetul *Exultate jubilate* și cînd a compus celelalte lucrări pentru biserică, îmbinînd „cu strălucire și frumusețe" stilul galant al operei italiene cu coralul gregorian și cu polifonia complexă de „stile antico".

Această „toleranță" a pătrunderii muzicii vocale și instrumentale a fost stimulată de o „interdicție" severă, prin care „Mulier taceat in ecclesia". Interdicția eclesiastică a dat naștere unui nou tip de cîntăreț, admis în biserică cu vocea de femeie, cîntărețul fiind însă bărbat castrat.

Iată cum o enciclică papală tolerantă și o interdicție severă ecleziastică și-au dat mîna, făcînd posibilă apariția unei capodopere laice, cu text cultic, motetul *Exultate jubilate* de Wolfgang Amadeus Mozart în vîrstă de 17 ani.

Deși marea majoritate a lucrărilor lui Mozart pentru uzul bisericii catolice sînt, firesc, pe texte în limba latină, există 4 cantate pe texte în limba germană. Aceste cantate ne rețin atenția pentru că sînt concepute pentru cor de bărbați la trei și patru voci și orchestră, după modelul lui Michael Haydn, cultivat la Oradea, asemenea corurilor din biserica ortodoxă.

Poate nu întîmplător Cantata K. V. 471 pentru tenor, cor de bărbați și orchestră i-a fost dedicată lui Jgnaz von Born (cunoscut mineralog austriac, care s-a născut prin părțile Maramureșului) și a fost prezentată în primă audiție sub conducerea muzicală a lui Mozart, la 24 aprilie 1785.

Mozart a mai compus 19 Messe, dintre care 10 sînt de tipul „*Missa brevis*", deoarece prințul arhiepiscop de Colloredo al Salzburgului nu suporta ca slujba să dureze mai mult de trei sferturi de oră, incluzînd și cîte o Sonată *all'Epistola* din cele 17 pe care le-a compus Mozart ca sonate de divertisment ecleziastic.*

Messe-le reuneau 7 părți : 1 *Kyrie*, 2. *Gloria*, 3. *Credo*, 4. *Sanctus*, 5 *Benedictus*, 6. *Agnus Dei*, 7. *Dona nobis*. Cele mai cunoscute sînt : *Dominicus Messe* K. V. 66 în Do major, purtînd numele acelui pentru care a fost compusă în anul 1769 la Salzburg, pater Dominicus Hagenauer, fiul lui Johann L. Hagenauer, prietenul salzburghez al familiei Mozart. Concepută inițial pentru soliști, cor mixt și orchestră(cvartet de coarde și viole ?), 2 clarini, timpani și orgă, iar în anul 1776 orchestra a fost completată cu 2 oboi, 2 corni și 2 trompete. În anul 1773 Leopold Mozart a dirijat cu succes această Messă la Viena, în biserica iezuiților, așa precum aflăm dintr-o scri-

---

* vezi capitolul despre *„Muzica ambientală"*

Scanned with OKEN Scanner

soare a lui Leopold din 12 august 1773. Astfel se explică adăugarea violelor în manuscrisul vienez.

Credo-Messe, K. V. 257 în Do major, compusă la Salzburg în anul 1776 pentru cor, solişti coarde (fără viole, deoarece tradiţia ecleziastică salzburgeză interzicea folosirea violelor în biserică !), 2 oboi, 2 trompete, 3 tromboane, timpani şi orgă. Titlul sub care a rămas cunoscută se datorează temei gregoriene (c, d, f, e) care e încifrată în „Sanctus" şi faptului că îndemnul „Credo" este repetat de 54 de ori în secţiunea cu acelaşi titlu.

Orgel-solo Messe K. V. 259 tot în Do major a fost compusă tot la Salzburg în acelaşi an, 1776. Titlul sub care a rămas cunoscută i l-a dat Leopold Mozart într-o scrisoare, datorită solo-ului de orgă din „Benedictus". Concepută ca o „Missa brevis", pentru cor mixt, coarde (fără viole!), 2 trompete, („clarini"), timpani şi orgă.

Kronungs-Messe, K. V. 317, tot în Do major, compusă la Salzburg în anul 1779, este cea mai cunoscută şi frecvent cîntată. Concepută pentru cor mixt şi orchestră (coarde, fără viole, 2 oboi, 2 corni, 2 trompete, 3 tromboni, timpani şi orgă), poartă acest titlu pentru că Mozart a compus-o în memoria „încoronării anuale a icoanei Fecioarei Maria în biserica Maria Plain din apropierea Salzburgului, icoană salvată miraculos în războiul din 1744, dintr-un incendiu.

De remarcat asemănarea dintre tema din „Agnus Dei" cu aria Contesei „Dove sono" din actul al III-lea al operei „Nunta lui Figaro". De altfel toate cele 7 numere ale Messei, cu excepţia „Credo-ului" se aseamănă cu muzica la opera buffă *Cosi fan tutte* în privinţa melodicii, orchestraţiei şi tonalităţii.

Constatarea nu trebuie să ne surprindă. Stilistic, creaţia lui Mozart este uimitor de unitară, indiferent de gen şi de formulă compoziţională, fie pentru biserică, fie pentru divertisment, fie pentru academii sau saloane „da camera", cu text în limba latină, italiană, germană sau fără text, mai ales cînd rămîne în sfera expresivă a tonalităţilor majore, „cu strălucire şi frumuseţe" — cum solicita enciclica tolerantului papă şi a arhiepiscopului Hyeronimus de Colloredo din Salzburg. De altfel, tonalităţile majore sînt preponderente şi în muzica pentru biserică de Mozart. Aceeaşi unitate stilistică o aflăm în sfera expresivă a minorului mozartian, indiferent de gen, formulă compoziţională, cu text sau fără text, pentru biserică sau pentru academii. Cele cîteva messe în tonalitate minoră ne stau mărturie : prima Messă, K. V. 47 a (139) cu „Kyrie" în do minor, compusă la Viena în anul 1768; *Missa brevis* K. V. 61 a (65) în re minor, compusă la Salzburg în anul 1768, concepute pentru cor mixt şi orchestră (cu viole !) — prima messă, şi cor mixt cu orchestră (fără viole !) cea de-a doua.

Scanned with OKEN Scanner

Despre cele două Messe-capodopere: *Missa în do minor* K. V. 427 (417 a) și *Missa da Requiem* (K. V. 626) în re minor, ambele rămase neterminate, se cuvine să vorbim mai mult.

Dintr-o scrisoare din 4 ianuarie 1783 către tatăl său aflăm: „Cu privire la Messă este cît se poate de exact că ea mi-a țîșnit din pană, nu fără premeditare, pentru că eu am promis-o din toată inima". Promisiunea făcută de Mozart tatălui său era condiționată de prima vizită la Salzburg, pe care urma s-o facă Mozart cu Constanze, deja soția sa (4 august 1782), act matrimonial săvîrșit fără asentimentul lui Leopold. *Missa în do minor* avea funcția de a-l îndupleca pe îndîrjitul părinte s-o accepte pe Constanze ca soție a fiului său. Sosind la Salzburg în luna iulie 1783, Mozart își aducea soția, dar Messa promisă nu era terminată.

Erau compuse doar: Kyrie, Gloria, Sanctus și Benedictus; Credo-ul era compus în parte, iar Agnus nici nu era început.

La 25 august al aceluiași an, a avut loc prima audiție a *Missei în do minor*, completată cu părți din alte misse compuse anterior. Care părți și din care misse a completat Mozart lucrarea promisă, nu se știe și nu se va ști niciodată. Se știe doar că solourile de soprană au fost interpretate de Constanze, ceea ce denotă că aceasta era o cîntăreață dotată și capabilă să facă față numeroaselor dificultăți vocale cuprinse în partitură. De pildă solo-ul de soprană din „Et incarnatus est" care este o arie de coloratură, acompaniată de orchestră de coarde (cu viole, dovadă că Mozart a compus-o la Viena și nu la Salzburg, cum afirmă, inexact, von Nissen), însoțită solistic de un flaut, un oboi și un fagot.

În anul 1785, doi ani după reîntoarcerea sa la Viena, Mozart primește o comandă urgentă pentru compunerea unui Oratoriu în limba italiană, pe un text de Da Ponte, pe care urma să-l prezinte la Burgtheater, cu prilejul sărbătorilor, în luna martie. În această situație, Mozart transferă muzica din Kyrie și Gloria, la care mai compune 2 arii și o cadență pentru fuga finală din *Cum sancto* și astfel se naște Oratoriul italian *Davidde penitente*, cu muzica din *Missa în do minor*.

Cu toate că André a publicat în 1840 cîteva fragmente din Missă iar editura Breitkopf și Härtel a tipărit *torso*-ul integral al Missei neterminate, această lucrare a dispărut din viața muzicală a secolului XIX. Cu drept cuvînt se întreabă Einstein*: „De ce este necesar ca acest minunat *torso* să fie întregit? Nici Michelangelo nu a intenționat să pună cap și mîini *torso*-ului grec al lui Belvedere..."

---

* Einstein, A.: *Mozart, Sein Charakter, Sein Werk*, Zürich, 1953, p. 398

El se referă probabil la „întregirea" *Missei în do minor* de către Alois Schmitt, realizată în anul 1901, la îndemnul lui Ernst Lewick și prezentată în biserica Martin Luther din Dresda, la 3 aprilie 1901.

Iată cum arăta *Missa în do minor* K. V. 427 „Reconstruită" de Alois Schmitt cu părți din alte lucrări compuse de Mozart pentru biserică :

I. KYRIE (după manuscrisul original)

1. *Kyrie. Andante moderato,* 4/4, do minor, pentru cor mixt scris în 4 chei, solo sopran și orchestră de coarde (cu violă !), 2 oboi, 2 fagoți, 2 corni în Do (basso), 2 trompete în Do, 3 tromboni, alto, tenor, bas care dublează uneori trei voci din cor, timpani și orgă. (94 măsuri). Timp sonor 7,30—8' după Ionel Perlea.

II GLORIA (după manuscrisul original)

2. *Gloria. Allegro vivace,* 4/4, Do major, pentru cor mixt și aceeași formație de orchestră (60 m.) Această parte este precedată de un choral gregorian : Timp sonor : 2' 30" după I. Perlea.

3. *Laudemus te. Allegro aperto,* 4/4, Fa major, pentru soprană solo și orchestră redusă (cvintet de coarde, 2 oboi, 2 corni în Fa și orgă) (140 m.) Timp sonor 5'30" după I. Perlea.

4. *Gratias. Adagio* 4/4, la minor, pentru cor mixt la 5 voci (2 soprane) și orchestră, cu orgă, fără trompete, fără timpani, (15 m.)

5. *Domine. Allegro moderato,* 3/4, re minor, pentru 2 soprane soli și orchestră de coarde cu orgă și fagot care dublează basul. (95 m.) Gratias + Domine — 6 minute după I. Perlea.

6. *Qui tollio. Largo.* 4/4, sol minor, pentru 2 coruri mixte și orchestră completă, fără trompete, fără timpani, pe un ritm punctat ostinat în toate cele 60 măsuri. Timp sonor 7 minute după I. Perlea.

7. *Quoniam. Allegro.* 2/2, mi minor, pentru 2 soprane solo și 1 tenor solo, cu orchestră redusă la cvintet de coarde, 2 oboi, 2 fagoți și orgă. (165 m.) Timp sonor, 3,30 minute după I. Perlea

8. *Jesu Christe. Adagio,* 4/4 + *Cum Sancto Spiritu. Alla breve,* Do major, pentru cor mixt la 4 voci, preludiu și fugă la 4 voci și orchestră completă inițială (202 m.) Timp sonor 4,30 minute după I. Perlea.

III. CREDO

9. *Credo. Allegro maestoso,* 3/4, Do major, pentru cor mixt la 5 voci (2 soprani), fără dublarea vocilor de către tromboni, cu orchestra redusă, fără trompete, fără tromboni, fără timpani. Manus-

Scanned with OKEN Scanner

crisul original incomplet, are ca motto muzical un coral gregorian. (116 m.) Timp sonor 3,30 minute după I. Perlea.

10. *Et incarnatus est.* [Andante] 6/8, Fa major, pentru soprano solo cu flaut solo, oboi solo și fagot solo, plus orchestră de coarde și orgă. Manuscrisul original incomplet la unele partide (119 m.). Timp sonor 8 minute după I. Perlea.

Urmează părțile completate de Alois Schmitt :

11. *Crucifixus. Adagio.* 4/4, do minor, după o schiță de cor mixt, copiată de Mozart după un Requiem de Ernst Eberlin, anexă K. V. 21 (attacca)

12. *Et resurrexit. Allegro moderato.* 4/4, Do major, pentru cor mixt la 4 voci cu muzica din *Missa în do minor* K. V. 139 (114 a) și din *Kyrie* în Do major K. V. 323 ;

13. *Et in Spiritum Sanctum. Allegro non troppo.* 3/4, Sol major, pentru solo tenor și cor mixt la 4 voci, cu muzica din *Missa longa* în Do major K. V. 262 (246 a);

14. *Credo in unam sanctam. Allegro maestoso.* 4/4, do minor, cor mixt la 4 voci, cu muzica din *Kyrie* K. V. 322 și *Missa solemnis* K. V. 337 (attacca).

15. *Et vitam venturi. Allegro.* 2/2 Do major, fugă la 4 voci cu muzica din *Missa longa* K. V. 262.

IV. SANCTUS (după manuscrisul original, K. V. 427)

16. *Sanctus. Largo* 4/4 Do major. *Osanna. Allegro comodo.* 4/4, fugă dublă pentru 2 coruri și orchestră completă (cvintetul de coarde cu viola, 2 oboi, 2 fagoți, 2 corni în C (basso), 2 trompete, 3 tromboni, timpani și orgă). Corul al doilea nu este scris la *Osanna*, în manuscrisul original (61 m.) Timp sonor: 5 minute după I. Perlea.

17. *Benedictus. Allegro comodo.* 4/4 la minor — Do major pentru soli cvartet vocal (Soprano I, Soprano II, Tenor, Bas) și 2 coruri plus orchestră completă. În manuscrisul original nu este scris corul al doilea în finalul *Osanna.* (121 m.) Timp sonor : 5 minute după I. Perlea. Aici se termină *torso*-ul Missei în do minor de Mozart.

Alois Schmitt a mai adăugat și V *Agnus Dei. Andante moderato,* 4/4 do minor reluînd, cu textul schimbat, muzica la *Kyrie* (nr. 1) din debutul acestei Messe.

În anul 1956, anul bicentenarului nașterii lui Mozart, H. C. Robbins London, apreciind critic „reconstrucția" lui Alois Schmitt din anul 1901, completează la rîndul său numai părțile Missei, atît cît a compus Mozart și scoate o ediție pe care a folosit-o Ionel Perlea și subsemnatul. *

---

*Edition Eulenburg, 1956, Zürich.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1985, compozitorul austriac Helmut Eder din Salzburg a „reconstruit" și a completat manuscrisul original al părților *Missei în do* minor compuse de Mozart, ediție nouă tipărită în volumul 100 al creației mozartiene la editura Bärenreiter-Kassel.

În această nouă „reconstrucție", *Missa în do minor* K. V. 427 a răsunat pentru prima oară în biserica Sf. Petru din Salzburg, la 9 august 1985, în cadrul festivalului anual, sub bagheta lui Ferdinand Leutner. *

Se cuvine să remarcăm și de această dată, că în părțile cu soliști, Mozart nu folosește niciodată vocea de mezzo-soprană în manuscrisul original, ci 2 voci de soprane. Alois Schmitt însă încredințează vocea celei de a doua soprane unei voci de mezzo-soprană, ceea ce nu corespunde intențiilor autorului, nici țesăturii înalte a respectivei partide.

De la prima *Missă în do minor* K. V. 47 a (139), compusă la Viena în anul 1768, Mozart a mai compus următoarele Misse: *Missa brevis* în Sol major, K. V. 47 d (49), *Missa brevis în re* minor, K. V. 61 a (65), *Dominicus-Messe* în Do major, K. V. 66, despre care am vorbit; *Trinitatis-Messe* în Do major K. V. 167; *Missa brevis în* Fa major K. V. 186 f (192); *Missa brevis* în Re major K. V. 186 h (194); *Missa brevis in* Do major, K. V. 196 b (220); *Missa în Do major* K. V. 246 a (262); *Credo-Messe în Do major*, K. V. 257; *Spaur-Messa brevis* în Do major, K. V. 258; *Orgel-solo Messe brevis* în Do major K. V. 259; *Missa brevis în Si b major*, K. V. 272 b (275); *Kronungs-Messe* în Do major K. V. 317, *Missa solemnis în Do* major K. V. 337 și cele 2 capodopere *torso: Missa în do* minor K. V. 427 (417 a) și *Missa da requiem* K. V. 626.

Mozart se referă de cîteva ori la problematica muzicii pentru biserică. Într-o scrisoare către tatăl său din 29 martie 1783, Mozart îi solicită din Viena partituri de muzică cultică, pentru că *„nouă ne place muzica tuturor maeștrilor, fie cei vechi, fie cei moderni, cu toate că din păcate gustul s-a schimbat pînă și în muzica bisericească; ... dacă se va mai încălzi, te rog să cauți în pod și să ne trimiți ceva din muzica dumitale bisericească. Nu ai de ce te rușina. Baronul von Swieten și Starzer știu tot așa de bine ca dumneata, sau ca și mine, că gusturile se schimbă mereu și că schimbarea gustului s-a extins chiar și la muzica bisericească. Asta n-ar fi trebuit să se întîmple. De unde rezultă că adevărata muzică bisericească se găsește în pod și este aproape mîncată de molii"* **

---

* W. A. Mozart, *Missa în K. V. 427 (417 a) rekonstruirt und ergänzt von* Helmut Eder, în „Osterreichische Musik Zeitschrift" nr. 7—8/1985.

** Viena, 12 aprilie 1783.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o scrisoare către primăria Vienei din luna mai 1791, cîteva luni înainte de dispariția sa pămînteană, solicitînd un post de ajutor de organist, el se adresează în următorii termeni :

„Însă capelmaistrul Hofmann s-a făcut din nou sănătos și în această situație, bucurîndu-mă din suflet și dorind prelungirea vieții sale, am gîndit că poate ar fi în avantajul serviciului Bisericii Domnului și Domniilor Voastre, Domnilor, dacă l-aș seconda, deocamdată fără plată, pe dl. capelmaistru. El este oricum înaintat în vîrstă și aș obține în felul acesta ocazia să-i dau acestui om onest o mînă de ajutor în serviciul său. Pe de altă parte, mi-aș cîștiga considerația Prea Înțeleptul Magistrat Orășenesc prin servicii reale de care am dreptul să mă cred capabil, avînd și cunoștințe desăvîrșite în stilul bisericesc".

Cînd a obținut acest post fără plată era, oricum, prea tîrziu. Peste cîteva luni, *„Preaplecata slugă Wolfgang Amadé Mozart, K.u.K. compozitor de Curte"*, precum semna această ofertă către primăria Vienei, dispărea sub țărîna malurilor Dunării, într-un loc rămas necunoscut, pînă în zilele noastre, înainte de a-și fi terminat ultima sa creație pentru biserică : *Missa da Requiem.*

După cercetări îndelungi întreprinse decenii la rînd în cadrul „Mozarteum"-ului din Salzburg, remarcabilul exeget al creației mozartiene care a fost Bernhard Paumgartner (pe care am avut prilejul să-l cunosc personal în anul 1956, ca invitat la manifestările bicentenarului Mozart) a ajuns la o seamă de concluzii deosebit de interesante asupra Requiemului, concluzii consemnate în cîteva pagini introductive ale partiturii editată sub îngrijirea sa la Wiener Philharmonischer Verlag, colecția Philharmonia 59, pe care considerăm că este necesar să le cunoaștem :

„Cînd Mozart, atins deja discret de boala sa mortală, era ocupat în iulie 1791 cu compunerea muzicii la *Flautul fermecat* și a operei *Titus*, el primi în circumstanțe misterioase o comandă neașteptată. Un domn străin, îmbrăcat complet în gri, veni să-i înmîneze o scrisoare anonimă, în care i se solicita muzicianului de renume, dacă este de acord să compună o messă funebră. I se acorda artistului libertatea de a-și alege ideile și gustul personale, dar i se impunea o interdicție absolută referitoare la cunoașterea numelui celui care făcea comanda ! Mozart acceptă, în schimbul unui onorariu de 50 de ducați.

Ulterior, mesagerul misterios reapăru de cîteva ori pentru a se informa asupra realizării lucrării și a o stimula.

Această întîmplare stranie îl tulbură pe Maestru, deja bolnav. El consideră că un mesager al morții venise să-i impună compunerea propriei sale messe funebre.

Scanned with OKEN Scanner

Abia după decesul lui Mozart, acest mister și-a aflat explicația. Mesagerul straniu era intendentul contelui Franz von Walsegg din Stuppech, iar *Requiemul* era destinat ceremoniei mortuare anuale în memoria contesei, care decedase tînără. Contelui îi plăcea să fie luat drept compozitor și își procura astfel creațiile „sale" la editori și la compozitori, plătind bine, dar avînd grijă întotdeauna de a păstra în jurul lui o umbră de mister.

Mai tîrziu, el a copiat cu mîna sa *Requiemul* de Mozart, precizînd în subtitlu mențiunea : „composto dal conte Walsegg". Mozart a încetat din viață în timp ce lucra la Requiem, la 5 decembrie 1791. Detaliu tragic : manuscrisul autograf păstrează scris de mîna sa, data anului 1792, pe care el nu o va mai ajunge!

Lucrarea, (K. V. 626), un torso puternic, ne-a rămas ca un fragment. Alte mîini instruite de Maestru, îndrumate de spiritul său, l-au terminat, bineînțeles după moartea sa, aproape sub masca anonimatului. Astfel se explică de ce pentru primii auditori, provenienta lucrării deveni îndoielnică, iar „Controversa asupra Requiemului", care se declanșă de îndată, nu a căpătat, pînă în zilele noastre, cu toate cercetările științifice, o soluție complet satisfăcătoare.

Este foarte probabil ca vălul misterios care ascunde locul de veci al marelui dispărut, să ascundă de asemenea pentru totdeauna adevărul asupra ultimei opere pe care a lăsat-o moștenire umanității.

Aproape două luni după moartea lui Mozart, văduva sa Constanze îi înmînă mesagerului contelui Walsegg o partitură completă a messei funebre, ca fiind terminată de soțul ei.

În decembrie 1791, ea i-a încredințat fragmentul maestrului de capelă Joseph Eybler. Dar acesta, după cîteva încercări timide, renunță la lucrare. Abia după aceea, discipolul lui Mozart, Franz X. Süssmayr se declară de acord să termine lucrarea.

Din cele 12 părți ale Requiemului, Mozart nu a terminat complet decît „Introitus" împreună cu „Kyrie". Părțile următoare, pînă la „Lacrimosa" el le-a scris destul de clar, cu toate vocile și o mare parte dintre instrumente, așa cum obișnuia să facă pentru prima fază (etapă) a [punerii în pagină] a partiturilor sale. La a opta măsură din „Lacrimosa" manuscrisul autograf se întrerupe brusc.

În privința celorlalte părți „Domine Jesu Christe" și „Hostias", erau schițate asemenea precedentelor, ultimele trei părți lipseau complet. Süssmayr a avut probabil numeroase puncte de reper pentru lacunele manuscrisului, folosind schițele rapide ale Maestrului, astfel că pe drept cuvînt ne îndoim asupra afirmației sale, după care el ar fi compus în întregime finalul „Lacrimosa", „Sanctus", „Benedictus" și „Agnus", nerepetînd decît către sfîrșit, la cuvintele „Cum sanctis", fuga din „Kyrie". Este neîndoios că Mozart i-a dat

în timpul ultimelor săptămîni de viață, nenumărate indicații elevului său.

În urma investigațiilor moderne, contribuția Maestrului este mult mai importantă decît s-a presupus în trecut. Contrar declarațiilor lui Süssmayr, planul inițial la „Lacrimosa" — în întregime, cel la „Benedictus" (a cărui primă temă se regăsește într-un caiet de studii al lui Mozart) cu excepția părții intermediare „Sanctus" și poate chiar și „Agnus" aparțin chiar lui Mozart, cu toate că părțile acestea nu sînt scrise de mîna sa în partitura generală autograf. Există încă destule pasaje îndoielnice în aceste trei ultime părți, în special în intermediu, precum și în acompaniamentul instrumental al jumătății a doua din „Benedictus", în unirea lui „Sanctus" cu „Benedictus" și cu „Osanna" și de asemenea în continuarea chiar a fugii acesteia.

Ceea ce trădează elocvent contribuția neîndemînatică a lui Süssmayr este o anumită îngroșare, aglomerare grosolană a instrumentației sale, în special la coarde, și o supraîncărcare a sonorității trombonilor care, după stilul vechi, dublează continuu vocile corului. Süssmayr a rezolvat totuși o sarcină extrem de dificilă, cu un tact meritoriu și cu un efort generos de a pătrunde în intențiile Maestrului, ceea ce face ca, într-o oarecare măsură, un spirit de înaltă inspirație să planeze asupra contribuției sale.

Sub această formă messa funebră a lui Mozart a păstrat pînă în zilele noastre rangul său predominant în literatura muzicală. Contribuția complementară a discipolului a putut servi ca meditație pentru a face să acționeze asupra întregii lumi muzicale forța celui mai grandios fragment de Mozart.

Partitura originală a *Requiemului* se află din 1838 în posesia Bibliotecii naționale din Viena. (Facsimilată după autograf și publicată de către A. Schnerick în 1914).

În exemplarul pe care l-a primit Walsegg, numai partea I este scrisă de Mozart. De la nr. II pînă la nr. XII părțile au fost copiate de către Süssmayr, cu scrisul său atît de asemănător cu al Maestrului, și părțile lipsă au fost incluse în această copie.

Manuscrisele de la nr. II pînă la XII, scrise de mîna lui Mozart, au fost păstrate de către Constanze și au servit mai tîrziu ca bază pentru tipărirea operei pe care văduva a editat-o.

În ediția prezentă, părțile autografe ale lui Mozart și cele ale lui Süssmayr au fost indicate prin inițialele M. și S.

Nu au fost luate în considerație cîteva bune încercări complementare aparținînd unei a treia mîini. În apendice am dat un exemplu de încercare-orchestrare a lui Eybler.

Noua revizie a fost făcută după autograf.

Scanned with OKEN Scanner

*

Requiemul este messa pentru morți conform ritului catolic roman. Formulat în cinci secțiuni, care reunesc 12 părți, după cum urmează :

nr. 1 *Introitus* („Requiem aeternam" cu versetul „Te decet hymnus" și „Kyrie"). Această primă parte a fost compusă în întregime de către Mozart, atît *Adagio* introductiv, re minor (48 m.) cît și *Allegro* (Kyrie eleison), într-o formulă compozițională de fugă dublă, (m. 49—98) + *Adagio* (m. 99—100), re minor.

Concepute pentru cor mixt la patru voci și orchestră mare (cvintetul de coarde — cu viole : — fiind compus la Viena), corni di Bassetto în Fa, fagoți, trompete în Re, 3 tromboni care dublează trei voci din cor, timpani și orgă.

Urmează *Sequentia* celor 6 părți :

nr. 2 *Dies irae. Allegro assai,* 4/4, re minor (65 m.), pentru cor mixt la 4 voci și aceeași formulă de orchestră. În manuscrisul original sînt scrise de mîna lui Mozart numai corul și cvintetul de coarde, precum și basul cifrat al orgii. Suflătorii și timpanele sînt scrise de mîna lui Süssmayer.

nr. 3 *Tuba mirum. Andante,* 2/2, Si b major (62 m.), concepută pentru cvartet vocal de soliști și trombon tenor solist cu orchestră redusă (fără trompete, fără timpan, fără orgă). În manuscrisul original Mozart a scris numai partidele soliștilor vocali și al trombonului tenor solo, precum și a partidei basului (cello și contrabas). Süssmayer a completat partidele : violinele I și II, viola, corni di Bassetto, fagoții.

nr. 4. *Rex tremendae.* (fără indicație de mișcare), 4/4, sol minor — re minor (22 măsuri) pentru cor mixt la 4 voci și orchestra inițială completă. Mozart a scris doar vocile corului și ale vocii basului (orga, cello și contrabasul), Süssmayer a completat vocile celorlalte instrumente.

nr. 5 *Recordare* (fără indicație de tempo), 3/4, Fa major (130 m.), pentru cvartet vocal de soliști și orchestră redusă (fără trompete, fără tromboni, fără timpani, fără orgă). Mozart a scris doar partidele soliștilor vocali și ale cvintetului de coarde. Süssmayr a completat partidele Corni di Bassetto și Fagoti.

nr. 6. *Confutatis. Andante,* 4/4, la minor (40 m.), pentru cor mixt la 4 voci și orchestră completă. Mozart a scris doar vocile

Scanned with OKEN Scanner

corului și ale basului (orga, cello și contrabasul), Süssmayer a completat vocile celorlalte instrumente. După o pauză cu coroană *segue :*

nr. 7. *Lacrimosa* (fără indicație de tempo), 12/8, re minor (30 m.) pentru cor mixt la 4 voci și orchestra inițială completă. Mozart a scris doar primele 8 măsuri ale corului și vocea basului (orga, cello și contrabasul) și primele două măsuri ale violinelor I și II, precum și ale violei. Süssmayr a completat restul, după indicațiile lui Mozart. Partea se termină cu o cadență picardiană...

Secțiunea a III-a *Offertorium* reunește două părți :

nr. 8 *Domine Jesu. Andante con moto,* 4/4, sol minor (78 măsuri), pentru cor mixt la 4 voci și orchestră inițială completă. Mozart a scris vocile corului și ale orgii cifrate, cello-ului și contrabasului. Süssmayr a completat restul după indicațiile lui Mozart. Partea se termină cu o cadență picardiană.

nr. 9 *Hostias. Andante,* 3/4, Mi b major (54 m.). *Andante con moto,* 4/4, sol minor (34 m.) pentru cor mixt la 4 voci și orchestra inițială completă. Mozart a scris doar vocile corului și ale orgii cifrate, cello-ului și contrabasului. Süssmayr a completat restul. Partea se termină pe o cadență picardiană.

Secțiunea a IV-a, *Sanctus,* este alcătuită dintr-o singură parte

nr. 10. *Sanctus. Adagio,* 4/4, Re major (10 m.); *Allegro,* 3/4, Re major (28 m.), pentru cor mixt la 4 voci și orchestra inițială completă. Integra punere în pagină a tuturor vocilor și instrumentelor este scrisă de mîna lui Süssmayr.

Secțiunea a V-a, *Benedictus* este alcătuită dintr-o singură parte :

nr. 11. *Benedictus. Andante,* 4/4 Si b major (53 m.); *Allegro,* 3/4, Si b major (22 m.) pentru cvartet vocal de soliști din cor (Andante) și pentru cor mixt la 4 voci și orchestră inițială completă. Scrisă în întregime de Süssmayr.

Secțiunea a VI-a *Agnus* Dei este alcătuită dintr-o singură parte.

nr. 12. *Agnus Dei* (fără indicație de tempo), 3/4, re minor (51 m.), pentru cor mixt la 4 voci și orchestră scrisă de Süssmayr; *Adagio* (lux aeterna), 4/4 și *Allegro,* 4/4, re minor. Adagio pentru cor mixt la 4 voci și orchestra inițială completă sînt scrise de mîna lui Süssmayr dar reluată, cu text schimbat. Adagio și Fuga dublă din prima parte a Requiemului, compusă de Mozart. Capodopera *torso* se încheie pe un acord de re minor fără terță, așa cum a

Scanned with OKEN Scanner

terminat Mozart *Kyrie* și așa cum cînta tracul Orfeu, cu lira sa heptacordală, după pierderea Euridikei.

În cadrul Festivalului Mozart din vara anului 1986, coregraful John Neumeier cu ansamblul său, pregăteau *Requiemul* de Mozart într-o versiune coregrafică, reprezentată în piața Domului din Salzburg, unde au reprezentat și *Matthäuspassion* de Bach.

Creația pentru claviatură

Nu putem începe acest capitol, înainte de a reaminti că Mozart a fost cel mai mare pianist al epocii sale. Poate Clementi să-l fi depășit în unele privințe. A fi concertist în a doua jumătate a secolului luminilor, însemna a fi și un mare improvizator, ceea ce Mozart a demonstrat cu prisosință. Unii contemporani l-au ascultat improvizînd și afirmă că improvizațiile sale erau adesea superioare chiar creației consemnate pe hîrtia cu portative. De altfel, unele din creațiile sale pianistice sînt consemnarea unor improvizații.

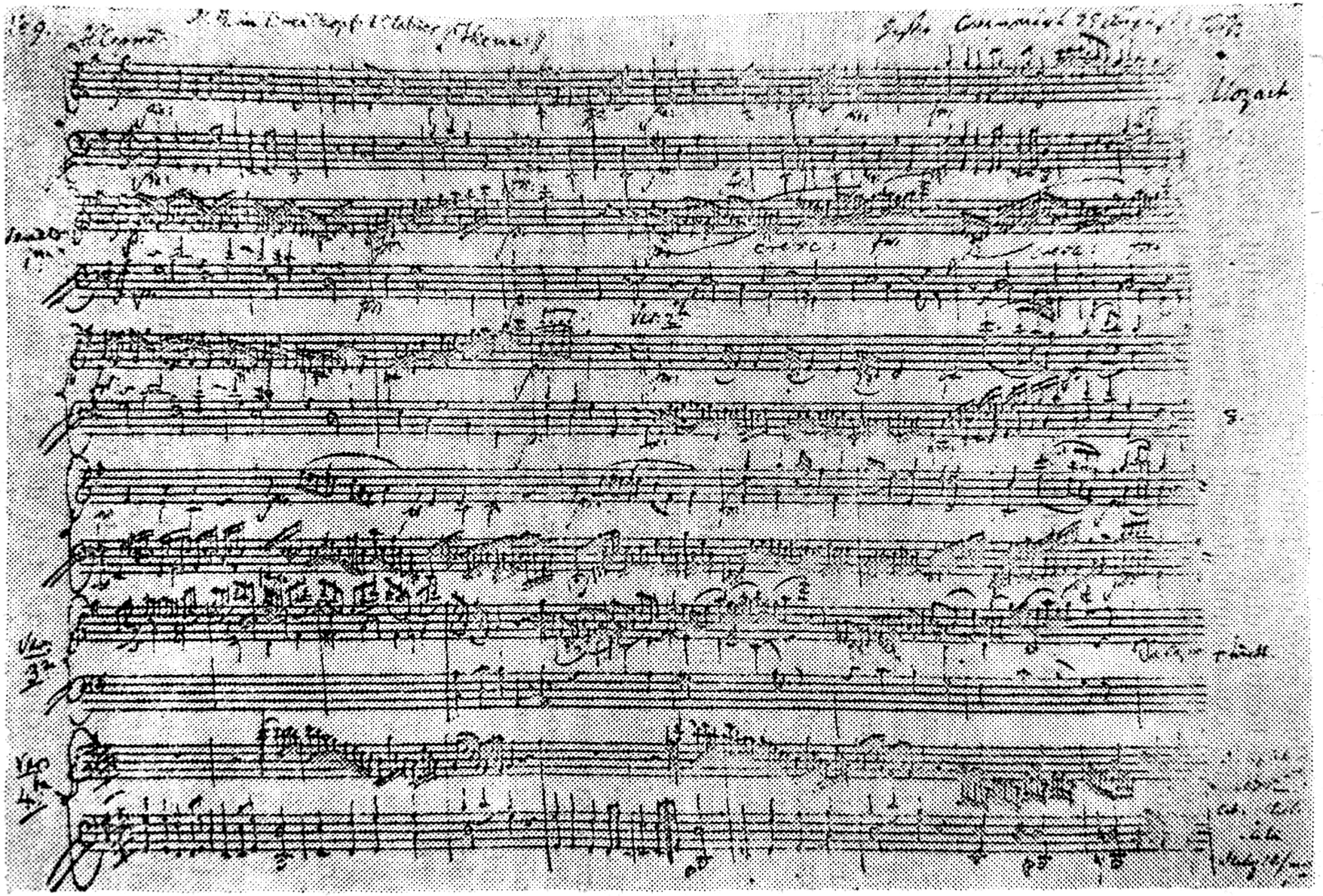
Ca neîntrecut improvizator, Mozart se înscrie printre descendenții celui mai fenomenal improvizator al antichității, tracul Orfeu. Asemenea acestuia, Mozart poseda capacitatea de a cînta și a încînta, ore în șir, pe cei care îl ascultau. Această capacitate de a improviza spontan muzică îl apropie pe Mozart nu numai de aedul antichității traco-greco-romane, ci și de rapsodul popular, creatorul de folclor, din vremea lui, din „spațiul dunărean", spațiu geografic și spirtual, cunoscut în lumea întreagă, pentru bogăția și frumusețea folclorului plurietnofon al popoarelor riverane.

Dar această capacitate fenomenală de a improviza la instrumentele cu claviatură a avut consecințe multiple asupra creației sale în ansamblu și, desigur cu precădere în creația sa pentru claviatură, fie că era vorba despre clavecin, clavicord, orgă sau *forte-piano*.

Prima consecință a fost aceea a numărului relativ mic de lucrări *scrise* pentru claviatură : 18 sonate și 23 concerte pentru pian plus 17 sonate „da chiesa". Am subliniat cuvîntul *scrise*, deoarece este de presupus că Mozart a improvizat mult mai multe lucrări pentru claviatură, decît cele care ne-au parvenit prin tipar sau manuscris autograf, aparținînd lui Wolfgang sau Leopold.

Altfel nu se poate explica cronologia anterioară a primului concert pentru claviatură, față de prima sonată pentru claviatură. De asemenea, nu se poate explica crearea unor simfonii, anterior

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după o pagină dintr-o lucrare pentru claviatură, 10 variațiuni K. V. 455, pe o temă de Gluck, pe care le-a improvizat într-o Academie, din 23 martie 1783 și le-a *scris* abia după un an și jumătate!!

Scanned with OKEN Scanner

primelor sonate pentru claviatură, simfonia fiind un gen mai complex decît o sonată pentru claviatură.

A doua consecință a fost aceea a nefinisării multor partituri, cu precădere ale celor pentru claviatură, pe care le interpreta ei însuși, ca de pildă concertele pentru pian. În partitura unor concerte, partida pianului este doar schițată în pasajele de virtuozitate, pe care Mozart le improviza în fața publicului, după schițele notate.

Dar să urmărim evoluția tipologiei stilistice paneuropene în creația pentru claviatură, după partituri și mărturii ale exegezei mozartiene.

Despre precocitatea geniului mozartian s-a scris* mult și se va mai scrie. Primele mărturii le aflăm notate în albumul cu piese pentru clavecin aparținînd surorii sale, „domnișoarei Marie-Anne Mozart, 1759", așa cum preciza Leopold Mozart pe coperta albumului, alcătuit de acesta în scopul studiului sistematic al instrumentului de către cei doi copii: „Nannerl" și „Wolfgangerl". Albumul conține piese facile pentru începători, de diferiți compozitori, copiate de Leopold Mozart, care este și autorul celor mai multe dintre ele.

Între cel 19 menuete cu care debutează albumul, Leopold notează pe paginile menuetelor nr. 8, 11 și 19 următoarele : „Acest al 8-lea precedent Menuet l-a memorat Wolfgangerl la 4 ani" ; „Acest Menuet și Trio (nr. 11) la 26 ianuarie 1761, cu o zi înainte de cea de a 5-a aniversare a zilei sale de naștere, l-a învățat Wolfgangerl, într-o jumătate de oră, la ora 10 și jumătate seara". Pe pagina Menuetului nr. 19, Leopold notează de asemenea : „Acest Menuet l-a învățat Wolfgangerl tot cînd avea 4 ani."

Chiar dacă punem la îndoială exactitatea datelor pe care le-a notat Leopold Mozart în cele de mai sus, nu putem să ne îndoim asupra precocității fenomenale a memoriei „copilului minune", memorie fenomenală care s-a confirmat ulterior în repetate circumstanțe, dar în primul rînd ca o trăsătură definitorie a geniului său muzical.

În acest prim album de studii (pentru că mai există încă două) se găsesc și primele încercări componistice ale micului Wolfgang, unele scrise de tatăl său, altele de mîna copilului de geniu. Majoritatea sînt menuete între 10—12 măsuri, după modelul tatălui său, model omniprezent în creația de epocă.

Poate că nu e cazul să ne punem întrebarea asupra autenticității mozartiene a acestor mici încercări componistice timpurii, chiar cînd nu sînt scrise de copilul Mozart, în vîrstă (exactă sau inexactă)

---

* Dent J. Edward, Valentin Erich : *Der früheste Mozart*, München, 1956

Scanned with OKEN Scanner

de 5—6 ani, așa cum sînt datate aceste prime încercări de către Leopold Mozart și notate în actualul Catalog Köchel, ediția a 6-a, 1964, cu numerele 1 a, b, c, d, e, f, 2, 3, 4, 5 a, b, ca fiind compuse la Salzburg, în anii 1761—62.

În Catalogul Köchel, ediția ultimă, există înscrise patru *incipit*-uri de sonate pentru claviatură a căror manuscrise autografe nu se cunosc. La trei dintre acestea se referă Marie-Anne Mozart considerîndu-le „primele compoziții" ale fratelui ei. Data probabilă este anul 1766. Ele sînt înscrise la numelele 33 d = Anexa 199, 33 e = Anexa 200, 33 f = Anexa 201 și 33 g = Anexa 202, cu indicațiile de mișcare *Allegro, Molto Allegro, Allegro* și ultima... *Andante amoroso !*

Datate Viena 1 septembrie 1768 sînt cele două sonate K. V. 46 d și K. V. 46 e care, deși grupate ca sonate pentru claviatură, par a fi sonate pentru claviatură, vioară (?) și violoncel.

Manuscrisele autografe care există (1961) la Tübingen, în posesia unui pianist, Robert-Alexander Bohnke, ne informează despre autenticele încercări de sonate pentru clavitură ale lui Wolfgang Amadeus în vîrstă de 12 ani.

1. Allegro, 4/4, Do major (24 m.), K. V. 46 d ;

2. *Menuet l-mo*, 3/4, Do major (8+12 măsuri); *Menuet 2—do*, 3/4, do minor (12+16 m.) — K. V. 46 d ;

1. *Allegro*, 4/4, Fa major (24 m.) ;

2. *Menuet l-mo*, Fa major (8+12 m(); *Menuet 2—do*, 3/4, Do major (8+16 m.).

Ne reține atenția timpul muzical redus la doar 24 de măsuri, ale celor două mișcări *Allegro* din cele două „sonate", cu atît mai mult cu cît ultimele 7 măsuri din primul *Allegro* sînt scrise doar ca schiţe.

Aceste două micro-sonate pentru clavecin sau pentru clavecin și vioară sau pentru clavecin, vioară și violoncel, ne fac cunoscut oare stadiul real al gîndirii muzicale mozartiene pe cînd copilul de geniu avea 12 ani ? Dar la această vîrstă Mozart compusese deja cîteva simfonii, cîteva sonate „da chiesa", trei opere și cîteva sonate pentru clavecin cu acompaniamentul viorii tatălui său, cu care se producea „copilul minune" în fața împăraților, regilor și prinților din „spațiul european" !

Singura explicație plauzibilă este aceea a neconsemnării pe hîrtia cu portative a improxizațiilor, spontane sau premeditate,

pentru claviatura la care „se producea" continuu, dar nu cu asemenea rudimente de „sonate" cu allegro-uri de 24 măsuri și cu 2 menuete... chiar dacă unul este în *do minor !*

Abia în anii 1774—75 (sau 1777) Mozart compune și scrie primele șase sonate pentru clavecin sau pian, din cele 18 sonate cît totalizează acest gen în întreaga sa creație. Ultima sonată pentru pian a fost compusă și scrisă în anul 1789.

Tonalitățile în care sînt elaborate au următoarea ordine preferențială : *Do major*, 4 sonate : K. V. 189 d (279); K. V. 284 b (309); K. V. 300 h (330); K. V. 545. Re major, 3 sonate : K. V. 205 b (284); K. V. 284 c (311); K. V. 576. Mi bemol major : 1 sonată K. V. 189 g (282). Fa major, 3 sonate : K. V. 189 e (280); K. V. 300 k (332); K. V. 533 (494). Sol major, 1 sonată : K. V. 189 h (283). La major, 1 sonată ; K. V. 300 i (331). Si bemol major, 3 sonate : K. V. 189 f (281); K. V. 315 c (333); K. V. 570. La minor, 1 sonată : K. V. 300 d (310). Do minor, 1 sonată : K. V. 457.

Din această sumară statistică putem trage următoarea concluzie : tonalitățile nu depășesc 3 diezi sau 3 bemoli, fiind preferate tonalitățile *Do major, Re major, Fa major* și *Si bemol major*. Din cele 18 sonate pentru claviatură sînt doar 2 sonate în tonomodalitate minoră : *la minor* și *do minor*.

În totalitatea lor, sonatele sînt tripartite, cu două mișcări rapide, care încadrează o mișcare lentă. Formula compoziţională predominantă este cea de sonată bitematică, ale cărei trei secțiuni sînt repetate orfic.

Există trei excepții, dintre care una este memorabilă : *Sonata în La major*, care debutează cu un *Andante grazioso*, o temă cu șase variațiuni (144 m.). Tema, în ritm de siciliană „all'italico" este alcătuită din două fraze de cîte 8 măsuri de 6/8 ; cea de a doua este extinsă cu o concluzie în forte de două măsuri. Prima secțiune este armonizată homofon, cea de-a doua debutează cu o armonizare arpegiată în stilul basilor Alberti, părăsită după două măsuri și continuată acordic. Mozart a fost un maestru al variațiunilor, pe care le cultiva cu dezinvoltură în improvizațiile sale din cadrul Academiilor.

Fantezia sa inepuizabilă ii dă mereu impulsuri pentru ca fiecare variațiune să fie metamorfozată în cîte 2 formule variaționale, cu excepția variațiunii III, în tonomodalitate minoră. Aceasta este un exemplu edificator de variațiune melismatică *alla traca*, în care întîlnim cromatisme, secunde mici cromatice și terțe micșorate (nu „arabe" ! cum sînt eronat denumite).

Variațiunile I și II sînt ornamentate cu cromatisme, apogiaturi și triluri. Variațiunea IV solicită interpretului încrucișarea al-

ternativă a mîinii stîngi peste mîna dreaptă. Variațiunea V este un *Adagio* în 6/8 care și-a modificat ritmul de siciliană, prin altul cu frecvente treizecidoimi, asemeni acompaniamentului. Cele două volte ale celor două secțiuni, cu grupetto-uri și triole în treizecidoimi, impune interpretului o deplină stăpînire a tempo-ului, a ornamenticii, a legatto-ului și a staccato-ului. Variațiunea VI, un *Allegro* în 4/4 este un final de virtuozitate pianistică mozartiană cu 2 volte la secțiunea a doua și o scurtă *coda* care încheie mișcarea cu două acorduri pline, în forte, pe dominantă și tonică. Constatăm că nu există nici o variație contrapunctică.

După un *Menuetto* (48 m.) în aceeași tonalitate, care debutează intervalic și unisonic identic cu *Sonata în Do major K. V.* 284 b (309) și *Trio* respectiv (57 m.) în *Re major*, cu unisoane de duble octave în forte (m. 69—71, urmează celebrul *Allegretto alla turca*, în *la minor*, despre care am vorbit în capitolul referitor la: „alla turca sau alla traca ?".

Și pentru că ne aflăm în preajma unor „exotisme" est-europene în creația lui Mozart, este firesc să ne oprim la *Dirnitz-Sonate*. K. V. 205 b (284), nu înainte de a informa cititorul că din *Sonata în La major*, despre care am vorbit mai sus, nu s-a păstrat decît ultimele 38 măsuri din manuscrisul autograf la *Allegretto Alla turca*.

Dacă *Sonata în La major*, compusă și scrisă în vara anului 1778 la Paris, debutează cu o temă cu variațiuni, „Dürnitz Sonate" se încheie cu o „Thema und 12 Variazionen" și a fost compusă și scrisă în luna februarie sau martie a anului 1775, la München. Ca parte mediană are un *Adante, Rondeau en Polonaise !*

Această sonată, în *Re major* este cunoscută și sub numele dedicatarului ei Thaddäus von Dürnitz, amator de muzică din München.

Într-o scrisoare către tatăl său, din 17/18 octombrie 1777, Mozart îi scrie că „ultima sonată (a șasea, p.n.) este incomparabilă pe un pianoforte al lui Stein" cunoscut constructor de piane din Augsburg.

Primul *Allegro* (127 m., 4/4) debutează în *forte* unisonic, după un acord de Re major, după care urmează în *piano*, un motiv hexaplural anacruzic, pe o pedală de dominantă, motiv similar cu cel al destinului beethovenian. Tema întîia se încheie în forte cu două măsuri de viraje în șaisprezecimi, care aterizează pe o pedală de tonică, de unde începe o punte cu 13 măsuri. Constatăm că prima temă este asimetrică, de 9 măsuri. Puntea, prin mișcarea modulantă a basului în octave, ne conduce către dominanta *La major* în măsura 21, iar după o pauză de o pătrime, apare tema a doua,

Scanned with OKEN Scanner

ornată cu triluri și sincope, temă care se repetă. Urmează o acțiune concluzivă a expoziției, de virtuozitate pianistică mozartiană, care se încheie pe tonică, în fața barei duble de repetiție.

Dezvoltarea (m. 52—71) debutează în *la minor* și modulează, prin încrucișarea mîinilor, pe un fond de șaisprezecimi, care continuă după măsura 60, cînd la mîna stîngă, cînd la dreapta, unde rămîne pînă la măsura 72, cînd începe repriza.

Aceasta este aproape identică cu expoziția, cu excepția tonalității tonicei în care apare tema a doua (m. 93) și consecințele tonale ale acesteia asupra secțiunii concluzive a reprizei, extinsă cu încă 4 măsuri pînă la dubla bară de repetiție.

Mișcarea mediană *Rondeau en Polonaise Andante* (92 m. 3/4) în *La major* este în intenția lui Mozart o pastișă a unuia dintre dansurile de curte din secolul luminilor, poloneza.

În scrisorile către tatăl său, în anul cînd compunea *Răpirea din Serai*, Mozart îi explică acestuia ce înțelege prin muzică „alla turca" și cum o realizează. Niciodată nu a explicat ce înțelege și cum a realizat această muzică „alla polaca". Noi descifrăm unele intenții ale sale, în ritmul primelor 4 măsuri ale temei refrenului, care reapare variat de nenumărate ori și în tonalități diferite. De asemenea ritmul lombard din măsurile 21, 22 și 57, 58, care poate că exista și în unele poloneze. În ansamblu, acest *Andante*, nu sugerează decît foarte vag, etnofonia poloneză, tot așa precum *Allegretto Alla turca* sugerează foarte vag o eventuală muzică turcească.

Reținem modulația cromatică și enarmonică din măsurile 47—53, de la fa diez minor pînă la Re major care, presupun că i-ar fi plăcut și lui Chopin, ca mare admirator al lui Mozart.

Ultima mișcare este o temă cu 12 variațiuni (259 m, 2/2) în *Re major*, fără indicație de mișcare, cu excepția variațiunilor XI și XII.

Variațiunea I este în triole, a II-a în triole și șaisprezecimi, a III-a în șaisprezecimi. În această variațiune ne reține atenția „figura" descendentă „alla traca" pe care George Breazul a identificat-o în marșul dervișilor de Dimitrie Cantemir și prezentă și în folclorul românilor.

Variațiunea IV este marțială și contrapunctică, a V-a, dansantă și contrapunctică, a VI-a este un dialog între vocea basului și a sopranei, realizat prin încrucișarea alternată a mînilor, pe un acompaniament median, în contratimp de 3 șaisprezecimi. Variațiunea VII este în tonomodalitatea orfică *re minor*, în care întîlnim trepte cromatizate, triluri, secunde mici cromatice și o septimă micșorată patetică. Editorul Toricello, contemporan cu Mozart, a corectat în

Scanned with OKEN Scanner

prima ediție, un diez al autorului, cu un dublu diez, considerînd că sună mai bine.

Variațiunea VIII *Maggiore*, în octave *risoluto*, care trec de la mîna dreaptă la cea stîngă și viceversa. Variațiunea IX este sincopată și contrapunctică, iar a X-a prezintă tema variată la vocea basului sau a sopranului, pe o pedală octavizată și apoi în octave descendente. Dacă cele două fraze ale celor 10 variațiuni au duble bare de repetiție, Variațiunea XI *Adagio cantabile* și a XIII-a *Allegro*, în 3/4 consumă variațional, fără bare duble de repetiție, întregul material sonor al celor două secțiuni repetate ale temei. Cea de-a XI-a concentrează aproape toate tipurile de ornamente „alla traca" iar a XII-a este un *Allegro* final al sonatei.

Această sonată a fost precedată de alte cinci sonate pentru claviatură, ale căror manuscrise autografe au existat la Biblioteca prusiană de stat din Berlin, pînă la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, după care au dispărut.

Ele sînt următoarele : K. V. 189 a (279) în *Do major: Allegro* (100 m. 4/4); *Andante, Fa major*, (74 m, 3/4); *Allegro* (158 m, 2/4). Toate cele trei mișcări sînt elaborate în formulă compozițională de sonată bitematică completă, ale căror trei secțiuni sînt repetate orfic. K. V. 189 e (280) în Fa major : *Allegro assai* (144 m, 3/4); *Adagio, fa minor*, (60 m, 6/8); *Presto* (190 m, 3/8) în *Fa major*. Cele trei mișcări sînt de asemenea în formă de sonată bitematică completă, cu secțiunile repetate orfic. Ne reține atenția mișcarea a doua *Adagio* în ritm de siciliană și în tonomodalitate minoră specific all'italico.

După expunerea temei de 8 măsuri în stil contrapunctic imitativ, doar o pauză de două optimi cu coroană, întrerupe timpul sonor al prezenței *ex abrupto* a temei a doua, la relativa majoră, *La bemol major*.

Expoziția se încheie cu ritmul de siciliană inițial cu care, după bara dublă de repetiție, debutează dezvoltarea de 13 măsuri, la sfîrșitul căreia jumătate din tema întîia, în ritm de siciliană, apare în *do minor*, precedînd repriza. Aceasta, de 24 măsuri asemenea expoziției, însă în întregime în fa minor, oferă prilejul interpretului să suspine pe secunde mici și septime micșorate descendente, cu contraste dinamice între *piano* și *forte*, așa cum se termină mișcarea în fața barei duble de repetiție.

Sonata a 3-a K. V. 189 (281) în *Si bemol major : Allegro* (109 m, 2/4) *Andante amoroso* (106 m, 3/8) în *Mi bemol major ; Rondeau. Allegro* (162 m, 2/2). Primele două mișcări, în formă de sonată bitematică completă, cu secțiunile repetate, iar ultima mișcare în formă de rondo-sonată. Este o sonată de virtuozitate, nu facilă, cu frecvente

Scanned with OKEN Scanner

ornamente „alla traca", și chiar cu „formula" cantemiriană în prima mișcare. Indicația afectivă „amoroso" adăugată la Andante este singura de acest fel în sonatele pentru claviatură.

Rondo-ul final este dificil pentru frecvența trilurilor și a celorlalte numeroase ornamente, ca de pildă cele 6 sunete cu apogiaturi scurte, cu care se încheie „alla traca" lucrarea.

Sonata a 4-a, K. V. 189 g (282) în *Mi bemol major : Adagio* (36 m, 4/4); *Menuetto I* (32 m., 3/4) în *Si bemol major ; Menuetto II* (40 m) în *Mi bemol major ; Allegro* (102 m, 2/4).

Se pare că această sonată curioasă a luat naștere din juxtapunerea Adagio-ului inițial, în formă de sonată bitematică și a Codei de două măsuri, precum și a celor două menuete, compuse și scrise la începutul anului 1773, cu *Allegro final,* compus și scris la sfîrșitul anului 1774, și el în formă de sonată completă cu cele trei secțiuni repetate.

Sonata a 5-a, K. V. 189 h (283) în *Sol major : Allegro* (120 m, 3/4) *Andante* (39 m, 4/4) în *Do major; Presto* (277 m, 3/8). Este una dintre cele mai grațioase sonate mozartiene pentru claviatură. Cele trei mișcări în formă de sonată au fiecare cîte ceva distinct: dezvoltarea primei mișcări aduce elemente inedite; tema întîi a Andantelui include în incipitul primei măsuri un triton nediabolic, incipit care în dezvoltare este distribuit pe timpii 3, 4, 1, 2, schimbîndu-se astfel accentele ; în înaripatul *Presto* final, repriza revine după o gamă cromatică ascendentă de Re, urmată de o pauză generală de o măsură și doi timpi (m. 168—172).

Nu întîmplător Mozart îl informează pe tatăl său, într-o scrisoare din octombrie 1777 că a cîntat această sonată „a cincea" într-o Academie la Augsburg.

Despre Sonata a 6-a K. V. 205 b (284) din primul ciclu de șase sonate pentru claviatură, supranumită „Dürnitz Sonate" am vorbit mai înainte.

Următoarele „Trei sonate" pentru clavecin sau pian au fost compuse și scrise la Mannheim și Paris, în anii 1777, 1778 și tipărite la Paris în primă ediție în anul 1782.

Prima, adică a 7-a este Sonata K. V. 284 m (309) în Do major : *Allegro* con spirito (155 m. 4/4); *Andante un poco Adagio* (79 m., 3/4), în *Fa major ; Rondeau. Allegretto grazioso* (252 m., /4) (în ediția pe care o posed este tipărit : *Rondo. Allegro grazioso).*

Se pare că această sonată a fost compusă pentru fiica lui Cannabich, Rose, căreia Mozart îi preda lecții de pian și o aprecia.

Prima mișcare, în formă de sonată bitematică completă, debutează cu un unison în *forte* pe două măsuri, după care tema întîi continuă în *piano* încă 5 măsuri, deci 7 măsuri, care se repetă a-

Scanned with OKEN Scanner

proape identic, fără cadențare, ci deschisă prin îngemănare cu puntea amplă de 19 măsuri modulante și deosebit de concertante.

Tema a doua, pe dominantă, la două voci în *piano* (m. 35) include și ritmul lombard în cele 4 măsuri repetate aproape identic, după care o secțiune concluzivă, concertantă, cu contraste dinamice și coloratură instrumentală ne conduce către sfîrșitul expoziției, pe dominantă. De observat incipitul primei teme, încifrarea motivului Do, Re, Fa, Mi, în recurență.

Dezvoltarea amplă (35 de măsuri) supune travaliului tematic numai incipitul unisonic al primei teme, cu care debutează în *sol minor*. Repriza readuce prima temă asimetrică de 7 măsuri repetată însă în *do minor* variat, după care revine la *Do major*, tonalitatea temei a doua și a concluziei mișcării.

Forma de lied variat a mișcării a doua *Andante un poco Adagio* în *Fa major* solicită din partea interpretului soluții tehnice adecvate pentru diversitatea ornamenticii și pentru accentuarea *sforzando* — fp. de pe timpul al doilea al primei teme, care se repetă de șase ori, cu cîte două *fp*.

Rondo-ul final, amplu și concertant, cu numeroase cuplete între revenirea de 4 ori a refrenului, cu care se și încheie mișcarea și sonata în *pianissimo*.

Sonata a doua, adică a opta, este K. V. 300d (410) în la minor, prima și ultima în această tonomodalitate minoră :*Allegro maestoso* (133 m, 4/4); *Andante cantabile con espressione* (86 m., 3/4) în *Fa major; Presto* (252 m, 2/4i în *la minor*.

Prima mișcare, în formă de sonată bitematică completă, debutează cu o temă în caracter de marș *maestoso*, cu ritmuri punctate, îmblînzită în măsura a doua de o apogiatură scurtă de o șaisprezecime, pe sensibila de o pătrime, care a provocat dispute între interpreți.

După cele opt măsuri ale primei teme se repetă primele patru cu funcție de punte modulantă, ce continuă în *sol minor* pînă la măsura 22, cînd apare tema a doua, în *Do major*, în șaisprezecimi descendente și ascendente, fără o prea pregnantă personalitate. În concluzia expoziției reapare ritmul punctat de marș însă în Do major, după care bara dublă de repetiție obligă repetarea acesteia.

Dezvoltarea debutează cu tema întîi în Do major, care modulează către un șir de pedale cu sensibile : Si major, alta de Mi major, urmată de La major, fiecare de cîte patru măsuri, peste care ritmul punctat de marș efectuează modulațiile cuvenite. Secțiunea concluzivă a dezvoltării, un contrapunct la două voci, care se schimbă între ele, parcurge treptele tonale re, Do, si, la, Mi, la, Mi și după

Scanned with OKEN Scanner

o gamă cromatică ascendentă, reapare tema întîi a reprizei. Repetarea temei, în funcție de puntea modulantă se produce prin expunerea ei de către vocea basului, procedeu folosit și de Beethoven în finalul *Sonatei lunii*, cu o temă foarte înrudită cu tema mozartiană. Tema a doua apare, conform prescripțiilor, tot în *la minor*, asemenea întregii reprize ceea ce îi dă un plus de nelinște și tensiune, care se mențin pînă la *Coda* în ritm punctat de marș, în *la minor*, contrapunctat de vocea basului, în șaisprezecimi descendente pînă în registrul foarte grav al claviaturii. (Procedeul poate fi reîntîlnit în *Coda* primei mișcări a Simfoniei a 9-a în re minor de Beethoven).

Mișcarea a doua, *Andante cantabile con espressione*, în *Fa major*, la subdominanta relativei majore, este elaborată tot în formă de sonată bitematică completă, numai cu prima secțiune repetată orfic. O pagină admirabilă de meditație mozartiană, bogată în ornamente „alla traca", apogiaturi, grupetto-uri, triluri la ambele mîini și contraste dinamice frecvente. Presto-ul final, în la minor, în formă de sonată monotematică tensionată și dramatică, cu tema în diverse ipostaze și tonalități ca : *la minor, do minor, mi minor* (la vocea de bas), *La major* sau succesiuni de cvarte paralele, incluzînd desigur și tritonul diabolic. Patru măsuri de antologie a disperării în muzică, rar întîlnite în creația lui Mozart, nu pot fi trecute cu vederea. Mișcarea se încheie tot în la minor, într-un *forte* îndîrjit, fără repetiție.

Această sonată a fost compusă și scrisă la Paris, în timpul bolii mamei sale, sau după moartea ei, în vara anului 1778.

Sonata a treia, adică a 9-a, K. V. 284 c (311) a fost compusă înaintea celei precedente, probabil în luna noiembrie a anului 1777, în Mannheim Este o sonată însorită în tonalitatea apolinică Re major : *Allegro con spirito* (122 m., 4/4); *Andante con espressione* (93 m., 2/4) în *Sol major*, Rondeau Allegro (269 m, 6/8) în Re major.

Unii exegeți * consideră această sonată ca fiind cea la care se referă Mozart în scrisoarea către tatăl său, cînd îl informează despre noua sa elevă, Rose Cannabich.

Prima mișcare, *Allegro con spirito*, în formă de sonată tritematică completă, debutează cu un acord arpegiat urmat de o temă de 7 măsuri și de o punte modulantă de 10 măsuri. Tema a doua, în La major, debutează cu o anacruză de patru șaisprezecimi cu apogiatură, urmată de o punte de 4 măsuri care impun încruci-

---

* Scheibler, L. în : „*Die Rheinlande*", Düsseldorf, 1908.

Scanned with OKEN Scanner

șarea mîinilor. Tema a treia, tot în La major, este singura care reapare în dezvoltare (Sol major) și în repriză (Re major). Ea precede două motive cadențiale, dintre care al doilea, în optimi descendente, va constitui succesiunea sonoră cu care se termină expoziția și debutează dezvoltarea. Acest motiv este supus travaliului motivic pentru prima secțiune a dezvoltării, după care urmează tema a treia în Sol major și continuarea dezvoltării pînă la măsura 79, cînd începe repriza cu tema a doua, în *Re major*. După puntea cu mîinile încrucișate și din nou tema a treia, în *Re major*, abia acum reapare tema întîi, cu funcția de a încheia repriza și a face legătura cu *Coda* a 8 măsuri, dintre care ultimele două sînt ocupate de motivul descendent în optimi, cu care s-a încheiat expoziția și a debutat dezvoltarea. Trebuie să recunoaștem fantezia și ingeniozitatea cu care Mozart a elaborat această arhitectură sonoră.

Mișcarea a doua *Andante con espressione*, în Sol major, este un lied în care tema A repetată la început prin bara dublă de repetiție, reapare încă de trei ori, ușor ornamentată, dar în aceeași tonalitate, încadrînd celelalte teme ce apar pe dominantă sau pe tonică.

Rondo-ul final, în formă de rondo-sonată este o pagină pianistică de virtuozitate tipic mozartiană. Originalitatea acestuia constă, printre altele, în introducerea înainte de repriză a unei cadențe improvizatorice, neîncadrate în nici un fel de măsură, ci doar purtînd indicațiile *Andante, Presto, Adagio*.

Tot în vara anului 1778, la Paris, Mozart a mai compus încă patru sonate pentru claviatură: K. V. 300 h (330) în *Do major*; K. V. 300 i (331) în *La major*; K. V. 300 k (332) în *Fa major* și 315 c (333) în *Si bemol major*.

Sonata întîi, adică a 10-a este alcătuită din trei mișcări: *Allegro moderato* (150 m. 2/4) în formă de sonată completă cu cele trei secțiuni repetate orfic. Dezvoltarea introduce elemente noi în ideatica muzicală a mișcării.

Andante cantabile (64 m., 3/4) în *Fa major* este un lied pentapartit A.B.C.D.C.A.B.C. în care fiecare temă este repetată orfic, prin indicarea barei duble de repetiție. Tema C, o variantă a temei A, este expusă în *fa minor*, cu armura schimbată corespunzător. În manuscrisul original, mișcarea se termină cu tema B, dar în edițiile cele mai vechi reapare ca încheiere tema C, însă în *Fa major*, așa cum se cîntă aceste pagini de meditație inspirată.

Allegretto final (174 m., 2/4) în formă de sonată completă, introduce în dezvoltare elemente noi, care adaugă un plus de gingășie acestei mișcări, de la sfîrșitul căreia lipsesc în manuscris 8 măsuri. De semnalat, de asemenea, absența aproape totală a indicațiilor de dinamică din mișcările I și III ale manuscrisului autograf.

Scanned with OKEN Scanner

Despre sonata a doua, a anului 1778, adică a 11-a, în *La major*, K. V. 300 i (331) cu finalul *alla turca*, ne-am referit la începutul capitolului.

Sonata a treia a anului 1778, adică a 12-a, K. V. 300 k (332) în *Fa major* este alcătuită din trei mișcări : *Allegro* (229 m., 3/4) în forma de sonată bitematică completă, debutează cu o temă senină de 12 măsuri, urmată de o punte modulantă care, trecînd prin *re minor* și do minor, cu acorduri de septimă micșorată și secunde mărite, crează cîteva clipe de agitație și neliniște, pregătind prin contrast apariția temei a doua în Do major, de 16 măsuri. Aceasta suprapune, în măsurile 10 și 11, succesiuni de optimi peste triole, ceea ce impune interpretului o totală independență și corelare între cele două mîini și voci. Urmează un joc în contratimp între vocea basului și celelalte voci, pendulînd între major și minor, „alla traca", între *forte* și *piano*, asemenea „hangului" unui taraf sătesc din „spațiul mioritic". O temă concluzivă pregătește încheierea expoziției în fața barei duble de repetiție, după care urmează secțiunea dezvoltării cu o nouă temă ce se îngemănează cu jocul în contratimp al voeii basului, și pendularea lui major-minor „alla traca", dar cu direcția modulantă către *La major*.

După o pauză generală, cu coroană, repriza impune predominanța tonicii *Fa major* urmîndu-și desfășurarea tematică și motivică identică cu cea din expoziție, dar se îndreaptă, de astădată, spre dominantă, pentru a pregăti intonarea temei a doua pe tonică. În continuare totul se repetă ca în expoziție, dar tonalitatea *Fa major* se impune pînă la sfîrșitul mișcării, în fața dublei bare de repetiție. Mișcarea mediană, *Adagio* (40 m., 4/4) în *Si bemol major* este elaborată în formă de sonată bitematică fără dezvoltare. Cele două secțiuni, expoziția și repriza sînt despărțite și unite doar prin două măsuri (m. 19—20). Mozart, maestru al ornamenticii „alla traca" dă și de data aceasta un exemplu elocvent de felul în care folosește „grupetto"-ul, sincopele, apogiaturile și trilurile, ca mijloace orfice de îmbogățire a expresivității muzicii.

Allegro assai (245 m., 6/8) în *Fa major* este elaborat în formă de sonată bitematică cu dezvoltare. Originalitatea acestui final de virtuozitate pianistică și de contraste dinamice, constă în situarea temei a doua pe dominanta minoră, do minor, tonomodalitate în care debutează și dezvoltarea, precum și prin folosirea unisonului și a canonului, ca mijloace de expresie și de contrast. Situarea temei a doua, în repriză, pe omonima minoră a tonicii, *fa minor*, este un act de cutezanță novatoare, pe care numai geniul lui Mozart putea să și-l permită.

7 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Aceste trei sonate au portativul pentru mîna dreaptă, scris în cheia de sopran, probabil din necesităţi didactice. Ele au apărut în anul 1784 la editura Artaria din Viena, cu titlul în limba franceză „Trois sonates pour le Clavecin ou Pianoforte composées par W. A. Mozart. Oeuvre (...)"

Sonata a patra pariziană, adică a 13-a este K. V. 315 c (333) în *Si bemol major*. Deşi manuscrisul autograf aparţine lui Mozart, care precizează lîngă semnătura sa literele alăturate *mpr.* adică *manu proprii*, totuşi indicaţiile de mişcare, la toate cele trei părţi, sînt scrise de o mînă străină.

Vom folosi deci indicaţiile care circulă în ediţiile tipărite.

Prima mişcare, *Allegro* (165 m., 4/4) este în formă de sonată bitematică, cu cele trei secţiuni repetate. Ne reţin atenţia punţile ample, asemenea secţiunilor concluzive, care încadrează cele două teme principale, atît în expoziţie cît şi în dezvoltare şi repriză. Ne mai reţine atenţia „figura" descendentă de şaisprezecimi identificată de eruditul George Breazul ca fiind de sorginte cantemiriană şi folclorică românească.

Mişcarea a doua, *Andante cantabile*, (82 m, 3/4) în *Mi bemol major* este elaborată de asemenea în formă de sonată bitematică, cu cele trei secţiuni repetate. În plus, repriza are două volte. Cu excepţia indicaţiei *pianissimo* scrisă de Mozart la măsura penultimă a celei de a doua volte, nu există absolut nici o altă indicaţie de dinamică pe toată desfăşurarea acestei mişcări. Probabil că Mozart urma să completeze partitura cu indicaţiile de mişcare şi de dinamică.

Mişcarea a treia, *Allegretto grazioso*, (324 m., 2/2) este elaborată în formă de rondo-sonată. Tema întîi este supusă unui scurt travaliu tematic între măsurile 91—100, prin minorizare şi modulaţii. După o *Cadenza in tempo* (m. 171—172), incipitul temei refrenului este expus în *Si bemol major*, apoi în *si bemol minor*, pendulare specifică muzicii „alla traca". Înainte de măsura 200 *a tempo*, o cadenţă liberă *ad libitum* precede expunerea temei refrenului, al cărei incipit serveşte şi la elaborarea unei concise *Coda*, mişcarea terminîndu-se cu trei acorduri în *forte*.

La 14 octombrie 1784, la Viena, Mozart intitulează, pentru prima oară în limba germană, „Eine Sonate für Klavier allein", adică „O sonată pentru pian solo" care este înscrisă în Catalogul lui Köchel cu numărul K. V. 457. Manuscrisul autograf al acestei sonate a existat şi a fost cunoscut, dar în prezent este de negăsit.

Există însă o copie cu dedicaţie autografă a lui Mozart, scrisă în limba italiană, către doamna Therese von Trattner, soţia unui editor şi librar din Viena, care îi era elevă şi căreia i-a dedicat,

Scanned with OKEN Scanner

„Fantasia pentru pian solo" K. V. 475, în *do minor*, cu manuscrisul autograf dispărut în prezent, dar datat cîndva Viena, 20 mai 1785.

Mozart a predat cele două capodopere editurii Artaria din Viena cu indicația ca Fantasia și Sonata să apară împreună, cu titlul și dedicația în limba franceză, adică „Fantaisie et Sonate pour le Piano Forte composées pour Madame Therese de Tratner par le Maître de Chapelle W. A. Mozart. Oeuvre XI."

Sonata este tripartită, asemenea celorlalte, dar este singura sonată în această tonomodalitate dramatică, *do minor*.

Prima mișcare, *Allegro* (185 m., 4/4) în formă de sonată bitematică completă, debutează în *forte* cu un arpegiu ascendent în *do minor*, dublu octavizat, căruia îi răspunde în *piano*, o cvintă descendentă cu anacruză trilată și o septimă micșorată descendentă și patetică. Urmează în *forte* un alt arpegiu dublu octavizat ascendent, de astă dată în *Sol major*, căruia îi răspunde, în *piano*, diabolica medievală cvintă micșorată tritonică, cu o anacruză trilată și o cvintă perfectă, liniștitoare, de pe dominantă pe tonică.

Pe o pedală de dominantă, cu contraste între *forte* și *piano*, tetracorduri cromatice descendente armonizate cu sunete sincopate ce produc întîrzieri și anticipări acordice disonante, mai ales cînd vocile sînt inversate, conduc către secțiunea punții. Aceasta, pregnantă prin grupetto-urile și cromatismele ei „alla traca", pregătește intrarea în timpul sonor a temei a doua, la relativa majoră, prin mișcarea alternativă a mîinii drepte, din registrul mediu în registrul grav al claviaturii, pe acompaniamentul în optimi al mîinii stîngi.

Secțiunea concluzivă a expoziției se încheie cu arpegiul *Mi bemol major*, expus în imitație canonică, după care un acord de septimă de dominantă în fața barei duble de repetiție ne invită să repetăm expoziția. O facem cu o sporită satisfacție estetică.

Dezvoltarea debutează, în *forte*, cu arpegiul ascendent triplu octavizat de *Do major*. În următoarele măsuri modulează în *fa minor*, cînd apare tema punții, cu grupetto-urile și cromatismele ei insinuante. Continuarea dezvoltării se face exclusiv pe modulațiile arpegiilor contrapunctate cu triole ascendente și descendente.

Un acord de septimă pe dominantă, o pauză generală cu coroană, preced repriza (m. 100) aproape identică tematic cu expoziția, cu excepția temei punții, înlocuită cu o altă temă inedită, ce urmează după arpegiul *do minor* expus în canon la trei voci, la distanțe temporale de cîte o doime.

Tema a doua, de astă dată în do minor, cu mîna dreaptă, încrucișîndu-se cu cea stîngă, din două în două măsuri, impune această tonomodalitate pînă la sfîrșitul reprizei, care se termină pe

Scanned with OKEN Scanner

un acord de septimă pe dominantă și bara dublă de repetiție. Aceasta înfăptuită urmează o *coda* de 17 măsuri în care arpegiul inițial în *do minor* este expus în *forte*, în canon la două voci, la distanță de o măsură, urmat de alte două arpegii ascendente: primul *La major* canonizat la distanță de o măsură, iar al doilea pe sensibila dominantei contrapunctat cu triole descendente. Concluzia codei și a mișcării se produce pe o succesiune descendentă de tonică și dominantă arpegiate în octave, cu sensibilele lor. Ultimele patru măsuri sînt situate în registrul grav și foarte grav al claviaturii, în *piano* și *pianissimo*. Spre deosebire de sonata precedentă, această sonată dramatică conține numeroase indicații de dinamică, ce îmbogățesc puterea expresivă a lucrării.

Adagio median (57 m., 4/4) în *Mi bemol major* este elaborat în forma de lied ABCABAC, un exemplu de estetică mozartiană novatoare, prin modulațiile îndrăznețe care ating sferele tonomodalității *Sol bemol major*, prin ornamentica bogată, prin indicațiile frecvente de dinamică, prin cromatismul motivic subtil.

Finalul, *Molto Allegro* (319 m., 3/4) în *do minor* este elaborat în formă de Rondo-Sonată. De un dramatism romantic dus la extrem, în care Mozart își dezvăluie virtuțile dramaturgice înnăscute. Această dramă muzicală pentru claviatură debutează cu o temă sincopată în care septima micșorată și secunda mică își vor pune amprenta emoțională pe structura tuturor temelor.

Dar la realizarea dramatismului acestei creații muzicale, Mozart adaugă pe lîngă cvarte paralele cromatismul și ornamentica „alla traca", un procedeu pe care îl va relua Webern în secolul XX. Este vorba despre expresivitatea nonsunetelor și contrastului acestor pauze abrupte după cîteva acorduri puternice în *forte*. În primul caz (m. 25), pauza de o măsură cu coroană are funcția expresivă de a întrerupe iureșul acordurilor precedente în forte și de a crește efectul patetic al septimei micșorate descendente, care urmează în *piano*. Aceeași funcție are pauza de o măsură cu coroană, m. 39 și m. 128, în aceeași tonalitate. În cazul pauzei generale de a o măsură cu coroană, m. 142, funcția dramaturgică este mult amplificată, fiind vorba de o modulație necunoscută care urmează și care putea fi alta. În măsurile 231, 232 există două pauze de cîte doi timpi care au funcția dramaturgică de a discontinuiza timpul muzical al primei teme. Această discontinuizare se repetă încă de 3 ori (m. 235, 236), (239, 240) (243, 244) cu aceeași funcție dramaturgică, într-o secțiune *a piacere*, cu aceleași pauze dramaturgice și aceleași modulații ca în dezvoltare. Este de presupus că Beethoven s-a inspirat din această temă pentru a crea una asemănătoare în finalul *Sonatei lunii*.

Scanned with OKEN Scanner

Coda de 31 de măsuri încheie această capodoperă dramatică într-o atmosferă de resemnare.

În anul 1788, Mozart compune trei sonate pentru claviatură. Una este în Do major, intitulată „O mică sonată pentru pian, pentru începători", a 15-a, al cărei manuscris autograf a rămas necunoscut, dar a apărut la Viena, în anul 1805, cu titlul „Sonate facile, Oeuvre posth". Este alcătuită din trei mișcări : *Allegro* (73 m., 4/4), în Do major, în formă de sonată bitematică completă ; *Andante* (74 m., 3/4) în Sol major, de asemenea în formă de sonată bitematică cu dezvoltarea care debutează în tonomodalitate minoră asemenea dezvoltării primei mișcări. Două abateri de la rigorile elaborării formulei compoziționale de sonată: repriza primei mișcări apare la subdominantă, iar repriza celei de a 2-a mișcări este lipsită de tema a doua. Finalul, *Rondo Allegretto* (73 m., 2/4) în *Do major* se mai află într-o altă sonată bipartită, din același an, 1788, dar în *Fa major*, care a apărut prima oară la Leipzig, într-un caiet de „Oevres", în anul 1799, la Editura Breitkopf și Härtel, înscrisă în catalogul Köchel cu numărul 547 a și în anexa nr. 135 : *Allegro* (196 m., 3/4); *Rondo* (75 m., 2/4) ambele mișcări în Fa major. (Se poate observa o diferență de 2 măsuri între cele două variante ale Rondo-ului.)

„Sonata facile" pentru începători este una din cele mai pure și pline de candoare creații pentru claviatură de Mozart.

În același an Mozart reunește un „Allegro și Andante pentru pian solo" compus la începutul anului, cu un „mic Rondo pentru pian solo" compus în vara anului 1786 și le intitulează „Sonată", așa cum au apărut la editorul F. A. Hoffmeister din Viena, în anul 1788.

Cele trei mișcări au apărut și separat, pentru care, în Catalogul Köchel, ele sînt înscrise cu două numere : K. V. 533 ; *Allegro* (239 m., 2/2), Fa major ; *Andante* (122 m., 4/4), Si bemol major și K. V. 494 — *Rondo Andante* (187 m., 2/2), în Fa major.

În anul 1789 Mozart compune ultimele două sonate pentru pian solo. K. V. 570 în Si bemol major, Allegro (209 nr. 3/4). Tema întîi debutează cu un arpegiu unisonic descendent și ascendent în ritm de vals. Puntea este constituită din două teme : prima în *Si bemol major*, a doua, în *Mi bemol major*. Surprinzător, tema a doua principală, pe dominanta Fa major, este o variantă contrapunctică a incipitului arpegiat cu care debutează sonata. Un grup tematic concluziv, ne conduce către încheierea expoziției și a dublei bare de repetiție. Dezvoltarea debutează cu tema a doua a punții dar în rar utilizata tonalitate Re bemol major după care varianta contra-

Scanned with OKEN Scanner

punctată a incipitului temei întîi ne oferă cîteva modulații prin Sol major (cu o secundă mărită în vocea mînii drepte) do minor, Do major, Fa major și Repriza în Si bemol major, identică tematic cu expoziția. Tema a doua, în aceeași tonalitate, reia incipitul arpegiat al temei și îl contrapunctează, după care grupul concluziv impune monotonalitatea acesteia, pînă la sfîrșitul mișcării, unde dubla bară de repetiție ne indică repetarea orfică a dezvoltării și reprizei.

Mișcarea a doua *Adagio* (55 m., 4/4) în *Mi bemol major* în formă de lied dezvoltat, cu contraste major-minor (ABACDAEA, Coda).

Finalul Allegretto (89 m., 4/4) în *Si bemol major* în formă de Rondo cu secțiuni contrapunctice și Coda.

Din manuscrisul autograf al acestei sonate s-au păstrat doar cîteva fragmente. Prima ediție a apărut la Editura Artaria din Viena, în anul 1796, dar cu acompaniamentul unei violine, adăugată probabil de editor. Sonata a apărut și în transcripție pentru cvartet de coarde, datorată editorului André din Offenbach. Ultima sonată pentru pian solo de Mozart, din cele șase pe care intenționase să le compună pentru prințesa Frederika a Prusiei este cea înscrisă în Catalogul Köchel la numărul 576 și datată iulie 1789. Sonata aceasta, în *Re major*, a apărut la Viena în anul 1805, ca operă postumă. Manuscrisul a rămas pînă în prezent necunoscut.

Prima mișcare, *Allegro* (160 6/8) în formă de sonată bitematică completă debutează cu un arpegiu ascendent în octave de Re major, ca un semnal de vînătoare în *forte*, urmat în *piano* de un motiv triolat pe anacruză. Semnalul este repetat pe treapta a doua, după care apare la bas, dar contrapunctat.

Tema a doua, pe dominantă (m. 42) este ornată și cromatizată „alla traca" după care urmează șase măsuri concluzive ale expoziției, cu bara dublă de repetiție.

Dezvoltarea debutează cu formula arpegiată cu care se încheie expoziția, dar în *la minor*. Semnalul arpegiat apare în canon la două voci, la distanță de o măsură, mai întîi în *Si bemol major*, apoi în *sol minor*, modulînd prin game și arpegii pînă la Fa diez major. Aici (m. 81), reapare motivul pastoral cu care s-a încheiat expoziția (motiv folosit și de către Beethoven în finalul Simfoniei a 6-a „Pastorala") și prin aceasta, Mozart crează o succesiune de modulații cromatice superbe, care duc la debutul reprizei în *Re major*, tonomodalitate în care sînt expuse ambele teme principale ale formulei de sonată, dar fără bara dublă de repetiție pentru

Scanned with OKEN Scanner

secțiunile dezvoltării și reprizei. Aceasta din urmă se încheie cu motivul pastoral.

Mișcarea a doua, *Adagio* (67 m., 3/4) în *La major*, la dominantă, nu la subdominantă, cum sînt situate mișcările mediane, în majoritatea sonatelor pentru claviatură de Mozart. Forma de lied ABBA ne oferă satisfacția estetică de a cunoaște una dintre paginile cele mai inspirate ale muzicianului. Prima temă este ornată chiar pe primul sunet cu un *grupetto* „alla traca" deosebit de expresiv, după care tema se desfășoară unduios cu cele 4 măsuri repetate variat. După alte patru măsuri în care „formula" cantemiriană și folcloric românească este prezentă de două ori, dar în treizecidoimi, revine tema inițială cu *grupetto*, și mai ornamentată. Tema a doua este în *fa diez minor*, un minor dublu armonic, cu dublă sensibilă și cu terță micșorată, nu arabă, ci „alla traca".

Finalul, *Allegretto*, (189 m., 2/4) este elaborat în formă de rondo-sonată, în Re major. Gingășia temei inițiale expusă la început în *piano* este tulburată de pulsația în triole a contrapunctului ce o însoțește la repetare. Incipitul ei de două măsuri este supus travaliului tematic chiar de la măsura 24. Arpegiile în triole de șaisprezecimi conduc către tema a doua, în La major (m. 50). După alt șir de arpegii ascendente și descendente, tema întîi reapare în aceleași ipostaze tonale, armonice și contrapunctice ca la începutul mișcării. Între măsurile 95—130, după un nou șir de modulații, incipitul în *Fa major* este supus unui îndelung travaliu motivic, predominant contrapunctic și modulatoriu.

Tema a doua apare începînd cu măsura 141 și următoarele, în *Re major* de astă dată. Tema întîi apare pentru ultima oară în aceleași două ipostaze, armonică și contrapunctică, în *Re major*, urmată de o scurtă *coda*, în triole care au pulsat aproape în fiecare măsură a celor 189 ale mișcării.

Mozart a mai compus 5 sonate pentru claviatură la 4 mîini și o sonată pentru două piane. Prima sonată, K. V. 19 d în Do major, a fost creată la Londra, în anul 1765 și este tripartită: *Allegro* (107 m. 2/2), *Menuetto* (25 m. 3/4), *Trio* (29 m. 3/4) în *Fa major*; *Rondo Allegretto* (181 m. 2/4) în Do major.

În foaia „Public Advertiser" este publicat un anunț despre „un concert la harpsicord al micului compozitor și al surorii sale" la 13 mai 1765. Manuscrisul autograf nu este cunoscut.

Prima ediție a apărut la Paris, în anii 1787—88, iar a doua ediție la Londra, în anul 1789.

A doua sonată pentru claviatură la patru mîini a fost compusă la Salzburg în anul 1772; K. V. 123 a (381) în *Re major* și este alcătuită din: *Allegro* (95 m. 4/4); *Andante* (78 m. 3/4); *Allegro molto*

Scanned with OKEN Scanner

(167 m. 2/4). Charles Burney în notele sale de călătorie ne informează că în anul 1772 i-a ascultat la Salzburg pe Wolfgang și pe sora sa, cîntînd la patru mîini, probabil această sonată, din manuscrisul autograf, păstrat doar în fragmente.

Sonata a 3-a la patru mîini a fost compusă în anul 1774 tot la Salzburg și este tripartită : K. V. 186 c (358) în *Si bemol major ; Allegro* (110 m. 4/4); *Adagio* (69 m. 3/4) în *Mi bemol major ; Molto presto* (239 m. 3/4) în *Si bemol major*.

Incipitul temei inițiale a *Adagio*-ului este aproape identic cu cel al temei inițiale a primei mișcări din Cvartetul K.K V. 159 a (160) compus în anul 1773 la Milano și Salzburg.

Manuscrisul autograf al celor două stime separate se află la British Museum din Londra. Prima ediție a apărut în anul 1783 la editura Artaria din Viena.

A 4-a sonată pentru claviatură la patru mîini a fost compusă la Viena în anul 1786, iar manuscrisul autograf se află în prezent la Fitzwilliam Museum din Cambridge.

K. V. 497 : *Adagio* (3/4), *Allegro di molto* (312 m., 2/2) în Fa major ; *Andante* (123 m. 4a/4) în Si bemol major, *Allegro* (324 m. 6/8). Tema inițială a mișcării a doua se aseamănă cu o temă din mișcarea mediană a Concertului pentru corn și orchestră K. V. 495.

Prima ediție a sonatei a apărut în anul 1787 la Editura Artaria din Viena.

Ultima sonată, a 5-a, pentru pian la patru mîini a fost compusă la Viena, în anul 1787, iar manuscrisul autograf se află din 1926 la Fitzvilliam Museum din Cambridge.

K. V. 521 în *Do major : Allegro* (227 m. 4/4); *Andante* (98 m. 3/4) în Fa major ; *Allegretto* (254 m. 2/4) în Do major.

Prima ediție a apărut la Viena, în anul 1787, la Editorul Hoffmeister, cu titlul în limba franceză și cu numele celor două dedicatare : Domnișoarele Nannette și Babette de Nattorp, fiicele unui comerciant din Viena.

Singura Sonată pentru două piane considerată de A. Einstein „o capodoperă unică și inegalabilă" a fost compusă în anul 1781 la Viena și este în Re major. K. V. 375 a (448): *Allegro con spirito* (194 m. 4/4); *Andante* (117 m. 3/4) în Sol major ; *Molto Allegro* (390 m. 2/4) în Re major.

Lucrarea a fost compusă în scop didactic și a fost interpretată în primă audiție într-o Academie particulară în saloanele din Viena ale familiei Aurnhammer, în ianuarie 1782 de către Josepha, fiica gazdei și eleva lui Mozart, care a susținut partida primului pian, iar compozitorul la cel de al doilea pian. În anul 1784 Mozart a

Scanned with OKEN Scanner

mai cîntat această sonată pentru două piane, împreună cu altă elevă, Barbara Ployer, în casa familiei acesteia din Döbling.

Tot pentru două piane a fost creată în 1783 la Viena și *Fuga în do minor* K. V. 426 (119 m. 4/4) pe care Mozart a transcris-o pentru cvartet de coarde în anul 1788. Această variantă a fugii, precedată de un *Adagio* (52 m. 3/4) a fost copiată de Beethoven pentru a o studia, după prima ediție apărută în anul 1788 la editorul Hoffmeister din Viena, fugă considerată o capodoperă.

Deși compuse în scop didactic, sonatele pentru claviatură de Mozart, asemeni celorlalte genuri, dezvăluie capacitatea de sinteză stilistică paneuropeană între *all'italico, alla francese, alla tedesca* în macrostructură și ornamentică, cromatismul, minorul și repetitivitatea orfică *alla traca* în microstructură.

Creația pentru claviatură și vioară

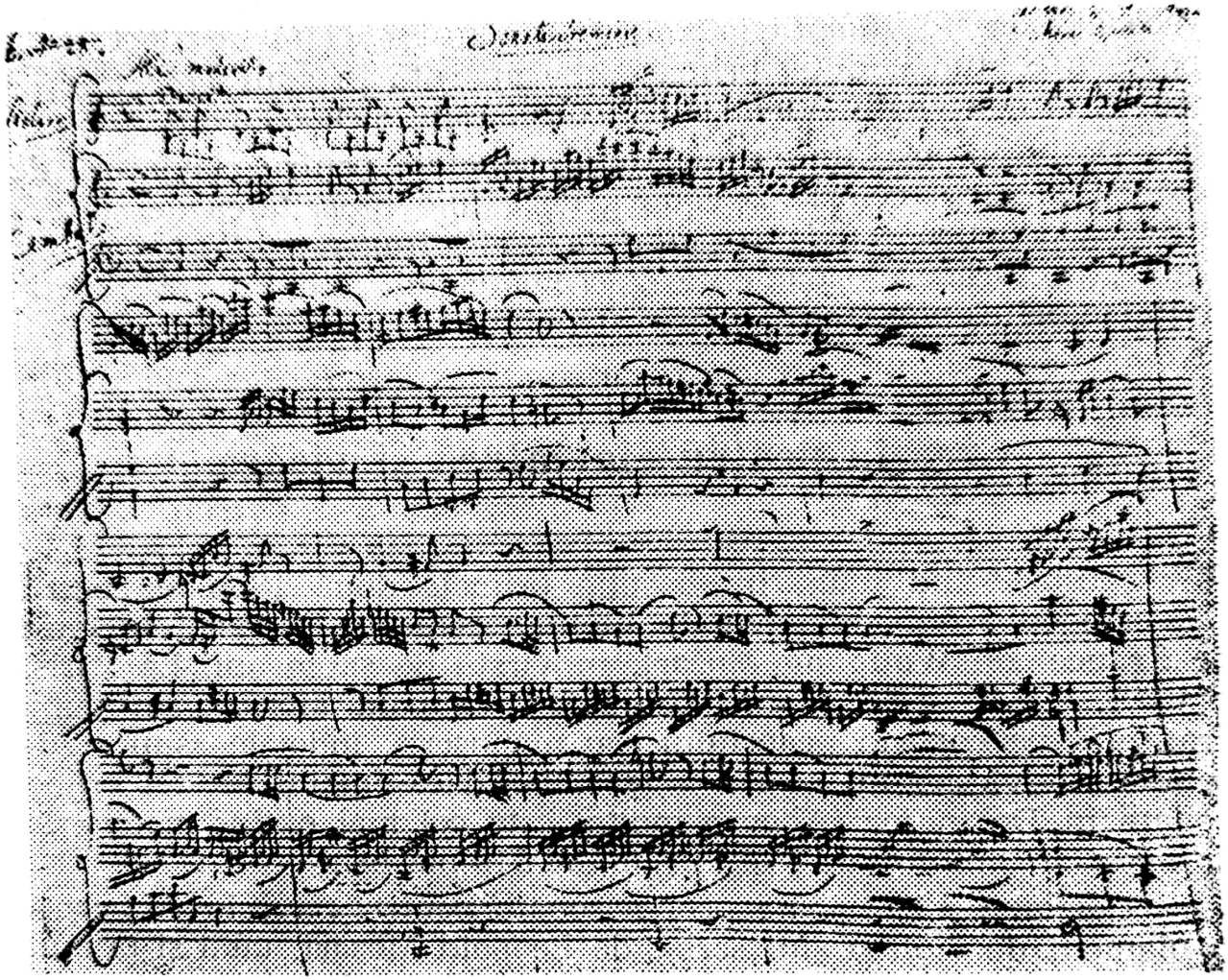
Atunci cînd luăm în discuție primele două „Sonate pentru Clavecin cu acompaniament de Violină, dedicate Doamnei Victoire de France de Wolfgang Mozart, în vîrstă de șapte ani. La Paris, opus I, 1764" — așa cum precizează Leopold Mozart, în limba franceză, pe coperta propriului său manuscris, îndoiala asupra autenticității vîrstei nu se risipește, chiar dacă finalul acestei prime sonate în Do major (Allegro molto) este cel mai extins manuscris autograf al copilului de 7 ani însumînd 115 măsuri.

Celelalte mișcări ale primei sonate pentru clavecin cu acompaniament de violină sînt scrise de Leopold Mozart, tatăl și primul profesor al copilului precoce, care poate le-a și compus, în scop didactic, în colaborare cu fiul lui, cu care concerta la curțile princiare. De altfel, cele patru mișcări ale Sonatei au fost compuse în ani și locuri diferite, ca piese independente : I. *Allegro* (56 măsuri), autograf Leopold Mozart se află și în albumul de studiu al fiicei sale Nannerl și poartă precizarea scrisă de Leopold ; „di Wolfgang Mozart d. 14 Octb. 1763 în Bruxelles". Aceleași dată și loc sînt precizate pentru *Adante* (49 măsuri) și *Menuetto I* (16 măsuri); *Menuetto II* (22 măsuri) a fost compus probabil la Salzburg, deoarece poartă data : „16 Julij 1762". Numai finalul, *Allegro molto*, a fost compus de Mozart la Paris.

Deși alcătuită din piese disparate, Mozart respectă succesiunea tipologică a planurilor tonale între mișcări : Allegro — *Do major*; *Andante* — *Fa major* ; Menuetto I — *Do major* ; Menuetto II —

Fa major; Allegro molto — *Do major*; adică tonică — subdominantă — tonică — subdominantă — tonică.

Tipologia ideilor muzicale, constituită pe treptele arpegiului, este cea comună stilului epocii. Ne reţine atenţia prezenţa în ciclu



Facsimil după o pagină autograf la Sonata, pentru claviatură şi vioară K. V. 403.

a 2 menuete, ca o reminiscenţă a suitelor de divertisment cu 2 menuete.

Dar arhetipul sonatei instrumentale clasice este pe cale să se cristalizeze atunci. Aflîndu-se la Paris, cu copiii săi, eruditul muzician Leopold Mozart nu putea ignora sonatele pentru clavecin ale lui Jean (Johann) Schobert, clavecinistul de origină germană de cel mai mare prestigiu în saloanele Parisului acelor ani. După modelul acestora, Leopold compune (în colaborare cu fiul şi discipolul său) cea de-a doua sonată pentru clavecin cu acompaniamentul unei violine, dedicată tot prinţesei Victoria a Franţei.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata este, de astă dată, tripartită : *Allegro molto* (80 m.), *Adagio* (46 m.), *Menuetto I* (22 m.) și II (18 m.). Există în albumul de studiu al lui Nannerl manuscrisul autograf aparținînd lui Leopold Mozart, numai la Menuetto I, cu precizarea acestuia: „Menuet di Wolfgango Mozart d. 30-ten Novb. 1763 à Paris".

Nu se cunoaște manuscrisul autograf, fie al lui Leopold, fie al lui Wolfgang, la celelalte mișcări, constituind cea de-a doua sonată pentru clavecin și tipărită împreună cu prima, la Paris, cu titlul : „Sonates, Pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon, Dediées a Madame Victoire de France, par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, agé de sept ans, œuvre Première, etc. etc."

Sonata aceasta este în *Re major* (prima mișcare și primul menuet); Adagio este în *Sol major*, la subdominantă, Menuetul II în *re minor*, anticul mod orfic frigian al Tracilor pontici. Acest al doilea Menuet este prima creație muzicală mozartiană în mod minor, modul orfic de Re, amănunt demn de subliniat, ținînd seama de proporția predominantă a modului de Re în creația sa.

Nu mai puțin demn de reținut este conținutul dedicat al acestor două prime sonate, primele lucrări tipărite la Paris, purtînd numărul de Oeuvre I. Dedicația a fost elaborată și scrisă în limba franceză de către baronul Friedrich Melchior Grimm, stabilit la Paris în acei ani. În această dedicație se face elogiul calităților prințesei și se subliniază umila recunoștință a copilului de 7 ani, autorul virtual al sonatelor :

„A Madame Victoire de France.

Madame, Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres ; mais, lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre Auguste nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans qui paraît sous Vos auspices..."

În Catalogul lui Koechel, aceste prime două sonate pentru clavecin și violină ad libitum poartă numerele 6 și 7. Următoarele două sonate pentru clavecin, „care pot fi executate și cu acompaniamentul unei violine" cum se precizează pe coperta tipărită, sînt dedicate contesei de Tessé, Oeuvre II, 1764, de J. G. Wolfgang Mozart, în vîrstă de șapte ani" (K. V. 8 și 9). Dedicația este elaborată în limba franceză, în aceiași termeni reverențioși, de către baronul Grimm, dar subsemnată de către copilul J. G. Wolfgang Mozart.

Scanned with OKEN Scanner

Observăm că ambele Sonate * debutează în modul major și se încheie cu omonima minoră. Manuscrisele autografe nu sînt cunoscute.

Dar în legătură cu aceste prime tipărituri din creația lui Mozart (tatăl și fiul) ne reține atenția o scrisoare a lui Leopold către prietenul său din Salzburg (din 3 decembrie 1764), L. Hagenauer, în care primul își exprimă părerea de rău că s-au strecurat 3 cvinte paralele pe care el le-a corectat, dar la tipar au rămas necorectate. Si Leopold conchide : *„Pe de altă parte este o dovadă că Wolfgangerl însuși le-a făcut..."*

Această subliniere concluzivă ne-a pus pe gînduri asupra peternității primelor sonate tipărite la Paris și Londra sub semnătura copilului precoce, despre care se puteau citi următoarele în „Mercure de France" din luna februarie a anului 1765, într-o notă de recomandare a celor două caiete tipărite :

...*„Se găsește la d-l Bordet autor și vînzător de muzică, str... muzică* modernă (s.n.), *două volume de sonate pentru clavecin, compuse de J. G. W. Mazart* (sic !) *în vîrstă de șapte ani.*

Prima operă a acestui copil, care a stîrnit admirația întregului Paris iarna trecută și care apoi a reușit nu mai puțin și la Londra, conține sonatele dedicate Doamnei Victoria a Franței. A doua conține sonatele dedicate Doamnei contese de Tessé. Prețul... etc., etc... dar nu au mai rămas decît foarte puține exemplare, ediția fiind epuizată și planșele nemaiexistînd în Franța. "**

Următoarele *„Șase sonate pentru clavecin care se pot cînta cu acompaniament de violină sau flaut traversier (și de un violoncel), dedicate cu mare umilință Majestății Sale Charlotte, Regină a Marii Britanii, compuse de J. G. Wolfgang Mozart, în vîrstă de opt ani, Œuvre III, London, tipărite de către autor etc., etc."* sînt precedate de o amplă dedicație în limba franceză, asemenea titlului de pe copertă.

În această dedicație, autorul ei (probabil tot baronul Grimm din Paris) imaginează o convorbire a lui Wolfgang, în vîrstă de 7—8 ani, cu „Geniul Muzicii", din care merită să reținem ideea

---

* Ambele Sonate sînt tripartite, cu cîte două menuete. Prima Sonată reunește un *Allegro* în Si b major (69 m.), *Andante grazioso* în Fa major (30 m.), *Menuetto* I (în Si b major — 28 m.), *Menuetto* II în si b minor (20 m.).

A doua Sonată este alcătuită din : *Allegro spirituoso* în Sol major și *Menuetto* II în sol minor (20 m.).

** Saint Foix, G. de : *Les éditions françaises de Mozart*, Paris, Laurencie, 1933, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

imortalității, atribuită nu numai lui Händel, Hasse și Bach, ci, firește, și copilului minune, care subsemnează dedicația (!).

Sonata I — este alcătuită din : *Allegro* în Si b major (68 m.); *Adante* în Mi b major (66 m.), *Menuetto I* în Si b major (22 m.), *Menuetto II* în Mi b major (26 m.)

Sonata II — *Andante* în Sol major (50 m.); *Allegro* în Sol major (68 m.); *Menuetto* în sol minor (48 m.);

Sonata III — *Andante* în La major (52 m.); *Allegro* în La major (143 m.);

Sonata IV — *Allegro* în Fa major (98 m.); *Andante* în fa minor (70 m.); *Menuetto* I, în Fa major (22 m.); *Menuetto* II în re minor (222 n.);

Sonata V — *Allegro* (2/2) în Do major (86 m.); *Allegro* în Do major (160 m.); *Menuetto I* în Do major (24 m.), *Menuetto II* en Carillon, în Fa major (16 m.);

Sonata VI — *Andante maestoso,* în Si b major (66 m.); *Allegro grazioso,* Si b major (91 m.).

După cum se poate observa din schemele de mai sus, Sonata a III-a și a VI-a sînt bipartite și monotonale, celelalte patru sînt tripartite, cu cîte unul sau două menuete.

În Catalogul lui Köchel aceste 6 Sonate ocupă numerele 10, 11, 12, 13, 14, 15. Cu excepția unei știme de vioară din Sonata I, scrisă cu mîna lui Leopold Mozart, nu sînt cunoscute pînă în prezent manuscrisele originale ale acestor Sonate.

Comparînd stilul și întinderea acestor Sonate cu cele 43 de piese autografe, exclusiv pentru clavecin, ale copilului de geniu, reunite în cel de-al doilea caiet de schițe și studii al celor doi copii și compuse în același an; 1764, la Londra, se poate ajunge ușor la concluzia că și aceste 6 Sonate pentru clavecin cu acompaniament de vioară (sau flaut) și eventual și violoncel, au fost compuse de micul Wolfgang în colaborare cu Leopold Mozart și interpretate de el la clavecin cu acompaniamentul de vioară al tatălui său, așa cum se poate constata din gravurile vremii. Trebuie să reținem un amănunt iconografic : nu există decît o singură gravură sau pictură a lui Wolfgang cîntînd la vioară, ci numai la clavecin, singur sau cu sora sa, la patru mîini, sau cu tatăl său, acompaniindu-l la vioară.

Desigur, apare de neînțeles cum s-au păstrat piesele autografe, naive și scurte, din caietul de schițe de la Londra și nu s-au

păstrat șase sonate ample, nici în manuscrisul autograf al lui Wolfgang, nici în al tatălui său, cunoscut prin spiritul de ordine și disciplină ce-l caracteriza.

În anul 1766 Mozart, tatăl și familia sa se aflau în turneu la Haga. Wolfgang avea 10 ani ! Aici Leopold face să se tipărească un nou ciclu de „*Șase Sonate pentru clavecin cu acompaniamentul unei viori, dedicate Doamnei Prințese de Nassau Weilburg născută Prințesă d'Orange, de J. G. Wolfgang Mozart în vîrstă de 9 ani*".

În Catalogul Köchel aceste Sonate poartă numerele : 26, 27, 28, 29, 30, 31. Cu excepția primei sonate care este tripartită : *Molto Allegro* (3/4) în Mi b major (66 măs.), *Adagio poco Andante* (2/4) în do minor (24 m.), *Rondo, Allegro* (3/8), în Mi b major (144 m.), celelalte 5 sînt bipartite și cu cîte o unică tonalitate :

Sonata II — *Andante poco Adagio* (2/4), în Sol major (32 m.), *Allegro* (3/8) în Sol major (122 m.);

Sonata III — *Allegro maestoso* (4/4) în Do major (60 m.), *Allegro grazioso* (2/4) în Do major (64 m.);

Sonata IV — *Allegro molto* (4/4) în Re major (56 m.), *Menuetto* (3/4) în Re major (58 m.) ;

Sonata V — *Adagio* (4/4) în Fa major (53 m.), *Rondo Tempo di Menuetto* (3/4) în Fa major (92 m.);

Sonata VI — *Allegro* (4/4) în Si b major (64 m.), *Tempo di Minuetto mit 6 Variationen* în Si b major (112 m.).

Nici la aceste Sonate nu s-a păstrat nici un manuscris; nici cel aparținînd mîinii lui Wolfgang, dacă el a fost autorul, nici al lui Leopold, dacă el a fost scribul ajutător al copilului de geniu care, se spune, a compus cele șase Sonate (și alte piese) doar într-o singură lună: luna februarie !

Comparînd aceste șase sonate cu cele londoneze, care le-au precedat cu 1—2 ani, se poate observa o tendință de simplificare prin reducere a numărului părților, a numărului măsurilor din fiecare parte, a tonalităților fiecărei părți, a tipologiei ideilor muzicale din cadrul fiecărei sonate. Dacă în cinci sonate nu se realizează nici un contrast de tonalitate nici de mod între părți (în Sonata a III-a se renunță chiar la tradiționalul contrast de mișcare prin succesiunea a două *Allegrouri* în metru binar) în schimb în Sonata I contrastul do minor-ului mișcării a doua, *Adagio poco Andante*, față de Mi b majorul Allegro-ului inițial prefigurează parcă și ritmic, debutul viitoarei *Sonate patetice* de Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

În plus, indicațiile de dinamică (p, mf, f.) apar mai frecvent decît în sonatele londoneze. Iar Sonata a V-a întîlnim chiar o indicație de expresie : *dolce.*

Acompaniamentul armonic al mîinii stîngi este tratat în stilul arpegiat lansat în prima jumătate a secolului XVIII de către Domenico Alberti (1710—1740) în cele 8 Sonate pentru clavecin compuse la Londra, stil practicat de către toți compozitorii epocii, inclusiv Mozart — tatăl și fiul.

Dacă asupra autenticității mozartiene a primelor 16 sonate pentru clavecin care se pot cînta și cu acompaniementul unei viori (sau flaut, sau flaut și violoncel), cercetătorul contemporan își poate manifesta uneori îndoiala, datorită inexistenței (pînă în prezent) a manuscriselor autografe a acestora, deși tipărite, în schimb următoarele sonate pentru aceleași instrumente sînt categoric autentice. Este vorba despre două cicluri de cîte șase sonate ale căror manuscrise autografe există (sau au existat pînă după cel de-al doilea război mondial).

Primul ciclu datează din anul 1778, adică 12 ani după precedentul. Primele patru sonate au fost compuse la Mannheim, în luna februarie a aceluiași an, iar ultimele două la Paris, unde au și fost tipărite în luna noiembrie, cu următorul titlu și dedicație în limba franceză: „*Six Sonates/Pour Clavecin ou Fortepiano Avec Accompagnement d'un Violon / Dediées à Son Altesse Serenissime Electorale / Madame l'Électrice Palatine par Wolfgang Amadeo Mozart fils* (s.n.)".

În această pagină de copertă ne reține atenția trei amănunte: o precizare organologică din care aflăm că sonatele sînt compuse pentru clavecin *sau pian,* cu acompanimentul unei violine ; apoi autorul este *fiul* W. A. Mozart, nu W. A. Mozart în vîrstă de ...22 de ani ! Pe copertă este precizat : œuvre premier. Sonatele sînt următoarele :

1. K. V. 301 (293 a) : *Allegro con spirito* (4/4) în Sol major (194 m.); *Allegro* (3/8) în Sol major (211 m.).
2. K. V. 302 (293 b) : *Allegro* (3/4) în Mi b major (180 m.); *Rondo Andante Grazioso* (2/4) în Mi b major (175 m.).
3. K. V. 303 (293 c) : *Adagio. Molto Allegro* (2/2) Do major (167 m); *Tempo di Menuetto* (374) în Do major (117 m.).
4. K. V. 305 (295 (293 d) : *Allegro molto* (6/8) în La major (173 m.) ; *Tema con variazioni* (2/4) în La major (155 m.);

Scanned with OKEN Scanner

5. K. V. 304 (300 c) : *Allegro* (2/2) în mi minor (209 m.) ; *Tempo di Menuetto* (3/4) în mi minor (170 m.).

6. K. V. 306 e): *Allegro con spirito* (4/4) în Re major, (172 m.), *Adante cantabile* (3/4) în Sol major (89 m.), *Allegretto* (2/4) în Re major (261 m.).

Concluziile care se desprind din analiza acestui ciclu de șase sonate sînt următoarele :

a. primele cinci sînt bipartite, doar a șasea este tripartită ;

b. primele cinci sînt monotonale, doar a șasea conține contrastul cu subdominanta al *Andantelui* median ;

c. arhitecturile sînt cele ce se cristalizează sau se cristalizau în acei ani : tema cu variațiuni ; menuetul a-b-a cu trio median — rondo-ul cu revenirea aceluiași refren, după mereu alte cuplete (a b a c a d etc.) ; liedul a-b-a ; și mai complexa și dialectica arhitectură sonoră, sonata bitematică cu expunere-dezvoltare-reexpunere sau cu absența dezvoltării; rondo-sonata ;

d. toate secțiunile componente ale acestor cronoformule muzicale se repetă, fie ele temă cu variațiuni, lied, rondo, menuet sau sonată, în scopul memorării de către ascultător ;

e. preponderența cvasiunanimă a tonalităților majore cu diezi, cu excepția uneia în *mi minor*, a cincea, K. V. 304, dar existența unor variațiuni sau cuplete în tonalitate minoră ;

f. durata timpului muzical, mult amplificat față de sonatele precedente, variind între 117 măsuri și 261 măsuri de cîte 2, 3 și 4 timpi optimi, pătrimi sau doimi ;

g. mișcările sînt predominante *Allegro* : există o indicație *rallentando* ;

h. tratarea partidei clavecinului sau pianului este în genere virtuozică, solistică, în comparație cu vioara care are adesea un rol secundar ;

i. partida violinei este simplă și nu depășește ambitusul cuprins între primele trei „poziții", ceea ce a necesitat dublarea lor la octava superioară a variantei pentru flaut, solicitată de editorul parizian Sieber ;

j. în sfera dinamicii sînt folosite indicațiile de *p.*, *pp.*, *cresc.*, *mf.*, *f.*, *ff.*, *dim.* ;

k. tipologia ideilor muzicale este generată de structura treptelor arpegiului gamelor majore (mai rar minore) și a treptelor gamelor majore (mai rar minore) în întregime sau fragmentate.

l. în sfera armoniei, acordica bazată pe suprapuneri de terțe (majore sau minore) impune cu claritate tonalitatea prin frecventa

Scanned with OKEN Scanner

prezență a acordurilor pe treptele principale : tonică, dominantă, subdominantă ;

m. deși predomină stilul melodiei acompaniate armonic, frecvente sînt paginile în care scriitura polifonică imitativă sau contrapunctică se impune în special în secțiunile dezvoltării ;

n. tonalitățile nu depășesc 3 diezi sau 3 bemoli la armură ;

o. armonizarea este preponderent arpegiată, adică în stilul „basului Alberti".

p. sonatele bipartite au ca model unele sonate ale lui Leopold Mozart care obișnuia să le construiască cu alternări de tempo și tonalitate între temele principale și cele secundare ;

r. tradiția modelelor italiene de sonate bipartite, tripartite sau cvadripartite era aceea care predomina în toate centrele muzicale ale Europei ;

s. într-o scrisoare adresată tatălui său (6 octombrie 1777), Mozart îi scrie din München : *„Îi trimit surorii mele șase duete pentru clavecin și violă de Schuster. Eu le-am cîntat deja aici deseori. Nu sînt rele. Dacă rămîn aici, am să fac și eu șase pe acest gust pentru că ele plac mult aici."* *

Cine era acest Schuster, a cărui muzică o aprecia tînărul Mozart? S-a născut și a murit la Dresda (1748—1812). Fiu de muzician, de la care a primit și primele cunoștințe muzicale, pe care le-a completat în Italia, în trei călătorii a cîte trei ani, Schuster a fost și discipolul prestigiosului Padre Martini la Bologna.

În calitate de maestru de capelă la curtea din Dresda a compus o Pasiune, messe, oratorii, cantate, opere italiene și cîteva lucrări de muzică simfonică și de cameră, printre care și *Sei Divertimenti da Camera a Cembalo e Violino di Giuseppe Schuster* la care se referă probabil și Mozart în scrisoarea sa.

Desigur că Schuster era un modest compozitor german, format tot la școala italiană și deci un purtător al tradiției italiene la curtea din Dresda, oraș cu cea mai veche tradiție italiană.

De altfel, florentinul Francesco Maria Veracini, maestrul lui Tartini, a fost o vreme muzician de cameră al electorului de Saxa, la Dresda, unde a și tipărit, în anul 1721; 12 sonate pentru vioară și bas continuu, toate în patru mișcări, care au servit ca model ilustrului Tartini : *Grave, Allegro, Adagio, Allegro,* reunite cîte două mișcări, așa cum a procedat uneori și Mozart (K. V. 301—305)

---

* Mozart, W. A., *Briefe*, Berlin, Haenschelverlag, 1964, p. 56.

Următorul ciclu de șase sonate apărute în anul 1781, la editura Artaria din Viena, reunește sonate compuse la Mannheim, Salzburg și Viena, în anii 1778, 1779, 1781.

Din titlu, formulat tot în limba franceză (dar cu greșeli de ortografie!) aflăm că cele șase sonate pentru clavecin sau pian, cu acompaniamentul unei violine, sînt dedicate nu unei excelențe princiare, ci „*Domnișoarei Josephe d'Auernhammer*".

Succesiunea sonatelor nu respectă nici cronologia nici numerotarea în Catalogul lui Köchel, după cum se poate constata mai jos :

1. K. V. 376, Viena, 1781 :
Allegro (4/4), Fa major (120 m.); *Andante* (3/4), Si b major (92 m.); *Rondo, Allegretto grazioso* (4/4), Fa major (203 m.). În Rondo final este se pare citată o melodie populară.
2. K.V. 296, Mannheim, 1778 :
Allegro vivace (4/4), Do major (153 m.); *Andante sostenuto* (3/4), Fa major (71 ms); (Rondo) *Allegro* (2/2), Do major (167 m.). Tema Andantelui este asemănătoare cu o Arie de concert, „Dolci aurette" de J. Cr. Bach, de unde probabil că a memorat-o Mozart, fără să-și mai dea seama, că este vorba de un citat.
3. K. V. 377, Viena, 1781 :
Allegro (2/2), Fa major (125 m); Tema cu șase variațiuni *Andante* (2/4), re minor (145 m.) ; *Tempo di Menuetto* (3/4), Fa major, (183 m.).
4. K. V. 378, Salzburg, 1779 :
Allegro moderato (4/4), Si b major (193 m.); *Andantino sostenuto e cantabile* (4/4), Mi b major (62 m.); *Rondeau, Allegro* (3/8), Si b major (231 m.).
5. K. V. 379, Viena, 1781 :
Adagio (2/4), Sol major (49 m.); Allegro (3/4), sol minor (143 m.); *Andantino cantabile* (2/4), Sol major (132 m.). (Temă cu variațiuni ; a 5-a este în manuscris neterminată, și deci ștearsă).
6. K. V. 380, Viena 1781 :
Allegro (4/4), Mi b major (164 m.) ; *Andante* (con moto), (3/4), sol minor (82 m.); *Rondeau, Allegro* (6/8), Mi b major (194 m.).

Despre Sonata a 5-a, K. V. 379, Mozart îi scria tatălui său în 8 aprilie 1781, că a compus-o într-o oră, noaptea trecută între 11 și 12, dar că nu a scris decît știma de acompaniament la vioară

pentru violonistul Brunetti, iar partea de pian a păstrat-o în memorie !

În această sonată ne reţine atenţia Allegro-ul de sonată în sol minor (tonomodalitatea penultimei sale simfonii), a cărei structură ritmică a primei teme prefigurează pregnant ritmul „destinului" din Simfonia a V-a de Beethoven, ritm care în secţiunea reprizei revine cu o vehemenţă absolut beethoveniană.

Din anul 1782 datează cinci sonate pentru pian şi vioară, neterminate : K. V. 403, 404, 402, 396, 385 E, dintre care două (K. V. 403 şi 402) sînt terminate de către abatele Stadler.

Pe manuscrisul K. V. 403, care se află la Biblioteca Conservatorului din Paris, se poate citi : *„Sonate Première. Par moi, W. A. Mozart pour ma très chère Épouse"* (vezi fotocopia manuscrisului autograf pag. 106).

Sonata este tripartită : *Allegro moderato* (C), Do major (63 m.); *Andante*, 3/4, Fa major (59 m.); Allegretto, 2/4, Do major (20 m. autograf Mozart) — 124 m. autograf Stadler.

Sonata K. V. 402 este bipartită : *Andante ma un poco adagio*, 3/4, La major (75 m.), *Fuga Allegro moderato*, 4/4, la unison, terminată de Stadler. Este singura sonată pentru pian şi vioară în care Mozart a introdus o fugă, pentru a răspunde preferinţelor muzicale ale soţiei sale, căreia a avut intenţia că i le dedice pe toate aceste cinci sau şase sonate neterminate.

Ultimele patru sonate pentru pian şi vioară sînt răzleţe şi datate din anii 1784, 1785, 1787, 1788.

K. V. 454, Viena, 21 aprilie 1784 este intitulată *„Eine Klavier Sonate mit einer Violine"* şi este tripartită, dar precedată de o scurtă introducere lentă.

Largo, 4/4, Si bemol major (13 m.); *Allegro*, 4/4, Si b major (146 m.).

Andante, 3/4, Mi b major (116 m.).

Allegretto, 4/4, Si b major (269 m.)

Dintr-o scrisoare a lui Mozart din 24 aprilie 1784, aflăm că această sonată a fost compusă pentru violonista italiană Regina Strinasacchi (1761 — 1839) *„o foarte bună violonistă ; ea are mult gust şi sentiment în cîntul ei"* — cum o apreciază Mozart. El a cîntat Sonata ca pianist, într-o academie a acesteia, doar după o schiţă de pian, numai ştima de vioară fiind finisată. Este singura violonistă femeie consemnată şi apreciată de Mozart. Această Sonată ne reţine atenţia prin scriitura ei virtuozică, atît pentru pian cît şi pentru vioară şi în mod special prin „figura" descendentă în şaisprezecimi,

Scanned with OKEN Scanner

considerată de către savantul George Breazul ca fiind o influență folclorică românească, ajunsă la Mozart prin „Dansul dervișilor" atribuit lui Dimitrie Cantemir. Această „figură" descendentă se află în toate cele trei mișcări ale sonatei (I m. 8-a în expunere și m. 8-a in reexpunere ; II m. a 16-a ; în cele două măsuri care preced cele 4 măsuri cu care se încheie sonata, toate în partida pianului, cu funcție cadențială.

Următoarea sonată K. V. 481 a fost compusă tot la Viena, la sfîrșitul anului 1785, 15 decembrie. Deși Mozart a intitulat-o pe manuscris, în limba germană „Eine Klavier Sonate mit begleitung einer Violin", prima ediție care a apărut la Viena în anul 1786, poartă titlul în limba franceză „Sonate pour Fortepiano ou Clavecin avec Accompagnement d'un Violon composé par M. Wolf. Amad. Mozart"... așadar se acordă prioritate pianului față de clavecin.

Sonata este tripartită :

Molto Allegro, 3/4, Mi b major (252 m.)
Adagio, 2/4, La b major (108 m.).
Allegretto, 2/4 (cu șase variațiuni) Mi b major (232 m.)

Deși vioara are rol mai secundar în comparație cu partida pianului, sonata ne reține atenția prin :

a. prezența ritmului „destinului" beethovenian, în expunerea primei mișcări și a tetracordului G.A.C.H. în secțiunea dezvoltării aceleiași părți, în partida viorii (m. 13—24), precum și „figura" descendentă presupus cantemiriană (m. 31 și 33) din aceeași secțiune ;

b. modulații în mișcarea a doua, necesitînd schimbări de armură de la 4 bemoli la 3 diezi și viceversa ;

c. variațiunea a șasea a celei de a treia mișcări este un *Allegro* în care cele două instrumente au rol egal.

Nu se cunosc exact motivele sau împrejurările care au generat compunerea celei mai ample și complexe sonate pentru pian și vioară K. V. 526, datată pe manuscris : Viena, 24 August 1787.

Deși intitulată de către Mozart asemenea celei precedente, adică „Eine Klavier Sonate mit Begleitung einer Violin", pe coperta primei ediții apărută la Viena la sfîrșitul aceluiași an, se poate citi în limba franceză, că sonata este pentru pian *sau clavecin cu* acompaniamentul unei violine.

Terminată cu două săptămîni după „Eine Kleine Nachtmusik" și cu două luni înaintea operei „Don Giovanni", sonata cuprinde un citat dintr-un Trio de C. F. Abel, a cărui moarte la 20 iunie 1787,

Scanned with OKEN Scanner

l-a impresionat pe Mozart, care poate a ținut să-i aducă un omagiu postum, citîndu-l.

Sonata este tripartită :

Molto Allegro, 6/8, La major, (242 m.)
Andante, 4/4, Re major (89 m.)
Presto, 2/2, La major (426 m.)

Prima mișcare, în formulă de sonată, este constituită pe cel puțin cinci idei muzicale, cu o tipologie sonoră înrudită cu prima. Tema a doua. care este de fapt a patra, urmînd celor două idei muzicale ale punții, apare pe dominantă (m. 55), expusă de vioară și apoi de pian, după care apare cea de a cincea idee muzicală, cu funcție concluzivă a expunerii.

Dezvoltarea este concisă și foarte modulantă, operînd asupra primei idei muzicale și asupra celei de a cincea (m. 101—147). Repriza readuce întregul material tematic din expunere, cu deosebirea relațiilor tonale între prima idee (La major), puntea (Re major), tema a doua și grupul concluziv (La major). Cu 12 măsuri înainte de bara dublă finală, vioara este scrisă în poziția a 5-a, situare unică în întreaga creație de sonate pentru pian și vioară.

Mișcarea a doua, *Andante*, desigur în tonalitatea subdominantă este tot în formulă de sonată și debutează cu o temă polifonică la două voci, expusă de către cele două instrumente, care apoi își schimbă rolurile, pendulînd „alla traca" între Re major și re minor. Tema a doua (m. 24), de o factură mai modulantă,debutează în la minor și parcurge trei tonalități înrudite. După o scurtă dezvoltare (m. 42—56) pe tema I, cele două idei muzicale reapar în repriză tinzînd către aceeași tonalitate (Re major-re minor-Fa major-Re major) De reținut similitudinea dintre primul motiv al temei a doua din această formulă de sonată, cu un motiv din prima mișcare a Concertului pentru vioară și orchestră nr. 7 de Mozart, a cărui autenticitate este pusă sub semnul îndoielii. Motivul în cauză este expus tot de către vioară (m. a 3-a după reperul 5) tot în la minor și cu aceeași formulă de acompaniament, ceea ce poate constitui un argument în plus în favoarea autenticității concertului. *Presto*-ul final, în formulă de rondo-sonată, este cea mai extinsă și complexă parte de sonată dintre toate cele compuse pentru aceste două instrumente (426 m.). Tema refrenului cu care debutează acest final este alcătuită din două fraze repetate, expuse de către cele două instrumente, într-o scriitură contrapunctică la trei voci. Tema a doua principală pe dominantă (m. 67) este precedată de primul cuplet și o temă

subsidiară, după care urmează o dezvoltare modulantă în stil polifonic a acesteia. După revenirea refrenului (m. 167) urmează un al doilea cuplet în fa diez minor (m. 184) după care din nou refrenul — de astă dată la subdominantă (215) este urmat de tema a doua principală, de astă dată în tonalitatea fundamentalei. Cu măsura 291 revine tema subsidiară, care este urmată de dezvoltarea polifonă a temei a doua principale. În ultima revenire a temei refrenului dispoziția celor trei voci este schimbată între cele două instrumente, după care *coda* încheie în *forte* această amplă cronoformulă muzicală.

Prin bogăția și diversitatea melodico-ritmică generate de prima idee muzicală, prin amploarea și complexitatea polifonică și armonică a arhitecturii celor trei mișcări, prin independența și interdependența celor două instrumente cu rol egal în elaborarea timpului muzical, prin bogăția și diversitatea ideilor agogice și dinamice, sonata K. V. 526, de fapt ultima sonată pentru claviatură și vioară, de Mozart, se înscrie cu prestigiu printre predecesoarele marilor sonate *în La* ce vor urma în secolul XIX și XX : Sonata Kreutzer de Beethoven, Sonata de Franck și Sonata a 3-a „în caracter popular românesc" de Enescu. *

Creația camerală

Analizînd creația camerală a lui Mozart, descoperim aceleași trăsături definitorii ce caracterizează, în ansamblu, întreaga sa creație : sinteza paneuropeană între stilul „galant" și cel „savant", cu alte cuvinte, între homofonie și polifonie, între vocalism și instrumentalism, între stilurile *All'italico, alla francese, alla tedesca* și

---

* În catalogul lui Köchel mai este înscrisă la numărul 547 *„Eine Kleine Klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin"*, adică o Sonatină pentru pian și vioară pentru începători, ca fiind ultima lucrare mozartiană pentru aceste două instrumente. Datată : 10 iulie 1788, Viena, Sonatina este tripartită, într-o succesiune de mișcări puțin obișnuită :

Andante cantabile, 2/2, Fa major, (84 m.),

Allegro, 3/4, Fa major (193 m.),

Andante con Variazioni, 2/4, Fa major (122 m.).

Manuscrisul autograf nu este cunoscut. Se cunoaște manuscrisul autograf al temei cu variațiuni (5 din șase), concepute doar pentru pian. După unii cercetători, Mozart a folosit și *Allegro*-ul într-o Sonată pentru pian, datată tot din iulie 1788, ca și Variațiunile pentru pian înscrise în Catalogul lui Köchel cu numerele 547 a (Anexa 135) și 547 b (5 variațiuni pentru pian pe un *Allegrettò*).

Scanned with OKEN Scanner

alla traca, acesta din urmă manifestîndu-se specific prin ornamentică, cromatism, minor și repetitivitate orfică.

Dacă Haydn, supranumit „părintele cvartetului" a creat 83 de cvartete, Mozart, admiratorul și mai tînărul cu 24 de ani discipol și prieten al lui Haydn, a compus doar 23, dintre care șase au fost dedicate marelui său contemporan.

Pe bună dreptate, Enescu recomanda discipolilor săi că „trebuie neapărat să cunoști operele lui Mozart, pentru a-i cînta bine lucrările instrumentale". Într-adevăr, caracteristica principală a muzicii sale de cameră, cu precădere în mișcările lente, este cantabilitatea, vocalismul, melodicitatea, de o diversitate și expresivitate care depășesc, uneori, chiar pe cele din creația de operă.

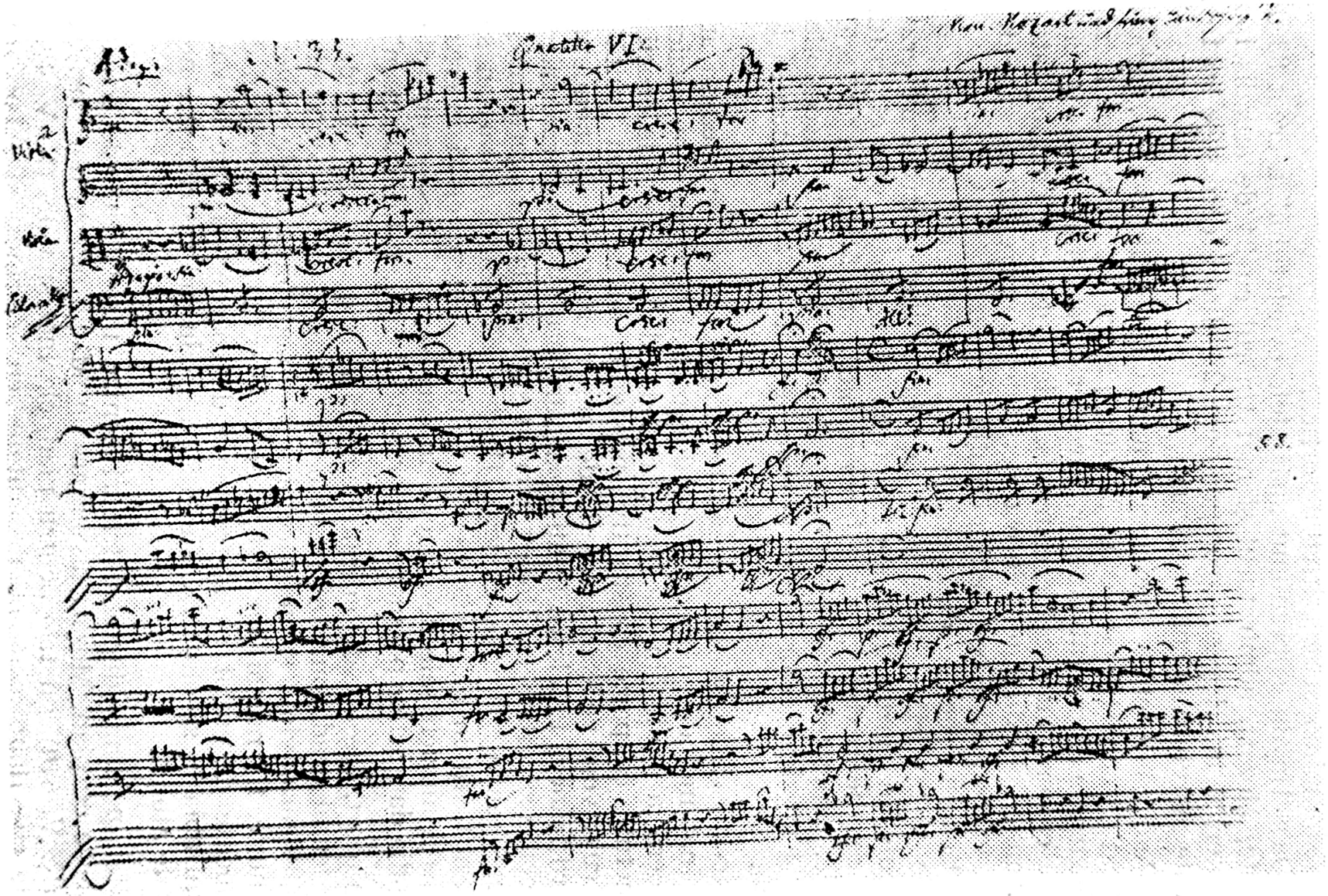
Dacă în creațiile de operă Mozart a fost îngrădit adesea de limitele și lipsurile libretelor și ale cîntăreților pentru care erau concepute, în muzica de cameră fantezia sa creatoare, deși eliberată de servituțile textului, nu a ignorat niciodată faptul că duetele, triourile, cvartetele sau cvintetele sale trebuiau să fie accesibile, tehnic și muzical, celor cărora le erau dedicate și care urmau să le execute.

Aceste circumstanțe ale practicii muzicale din vremea sa au determinat includerea în ciclul cvadripartit al lucrărilor de muzică de cameră, a unuia din cele mai „la modă" dintre dansurile epocii : „menuetul", ca parte constitutivă moștenită de la vechea „suită". După cum vom vedea, în creația de cameră mozartiană, menuetul salonard francez ia adesea înfățișarea „ländlerului" popular austriac. Nu trebuie să uităm că Mozart a creat sute de dansuri germane și menuete pentru balurile vieneze. Desigur că geniul mozartian se face simțit atît în dansurile pentru balurile vieneze, cît și în creația pură a muzicii sale de cameră, în care străbat adesea ritmurile și melodia dansurilor populare sau orășenești din „spațiul dunărean".

Mozart, preocupat continuu de căutări creatoare, a lărgit cadrul instrumental tradițional al muzicii de cameră, cel ce cuprindea pianul, vioara, viola și violoncelul, concepînd formații de cameră neobișnuite, fie numai din instrumente de suflat, fie combinații de instrumente de suflat cu instrumente de coarde, pe care le vom reîntîlni abia în secolul XX, fie chiar introducînd instrumente noi, inventate atunci.

Astfel, pe lîngă duete și triouri pentru instrumente de coarde sau coarde cu pian, Mozart a compus un adagio pentru doi corni și fagot (K. V. 410), un trio pentru pian, clarinet și violă (K. V. 498) cvartete cu flaut sau oboi, cvintete cu clarinet și chiar un Adagio și rondo pentru un cvintet instrumental alcătuit din flaut,

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după o pagină dintr-un Cvartet de coarde celebru, K. V. 465.

oboi, violă, violoncel și... armonică de sticlă, instrument inventat atunci.

Puțini cunosc faptul că Mozart a compus cîteva lucrări pentru o orgă mecanică inventată în vremea sa, lucrări printre care se află și *Fantezia în fa minor* (K. V. 608), ceea ce denotă o permanentă receptivitate la nou, o contribuție activă a compozitorului nu numai la evoluția și laicizarea formelor și genurilor muzicale, ci și a organologiei sfîrșitului de veac 18 ca o consecință a descoperirilor tehnico-științifice. Luînd cunoștință de creația lui Bach, Mozart își dă seama că clavecinul este un instrument depășit și transcrie o serie de fugi de Bach din „Clavecinul bine temperat" și din creația lui Wilhelm Friedemann Bach, pentru trio de coarde, patru din ele fiind precedate de preludii create de Mozart (K. V. 404 a), alte fugi fiind transcrise pentru cvartet de coarde (K. V. 405).

Mozart avea 14 ani (1770) și se afla în Italia, la Lodi, cînd a început să compună primul său cvartet de coarde (K. V. 80) în Sol major, pe care-l termină 3—4 ani mai tîrziu la Viena. Pînă la această vîrstă, el compusese aproape 80 de lucrări în mai toate genurile, dar nici un cvartet de coarde. Sub influența lui Sammartini, acest prim cvartet de coarde monotonal are o structură arhitectonică încă rudimentară, deoarece debutează cu un *adagio*, pentru a continua cu un *allegro*, de care se leagă un *menuet*. Frumusețea și forța expresivă a acestui prim adagio din primul său cvartet de coarde, deși monotonal, poate constitui mărturia sonoră a capodoperelor sale de mai tîrziu. Următoarele 12 cvartete de coarde, create în anii 1772—73 (K. V. 155—160, K. V. 168—173) ne dezvăluie marile valențe creatoare ale tînărului muzician.

Primul ciclu de șase cvartete de coarde K. V. 155—160 a fost compus în Italia, în „spațiul mediteranean", sub influența cvartetelor compozitorilor italieni și în special ale lui Sammartini, milanezul, în care sînt foarte frecvente procedeele „alla traca".

Ne reține atenția de la început, faptul că toate cele șase cvartete sînt tripartite. Manuscrisul primului cvartet K. V. 155 (134 a) în Re major, care a fost compus la Bozen sau Verona, în anul 1772, poartă precizarea „Quartetto I" și indicația instrumentelor : *Violini, Viole* (corectat *Viola), Violoncello/Basso,* ceea ce ne face să înțelegem că acest cvartet tripartit *(Allegro* 4/4, 119 m.); *Andante* 3/4, La major, 50 r.; *Molto Allegro,* 2/4, 102 m.), poate fi interpretat și de către o orchestră de coarde, cu contrabas.

Contrastul mișcării a doua este accentuat prin tonalitatea dominantei față de prima și ultima mișcare, ambele rapide.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul al doilea, „all'italico" (K. V. 156 (134 b) în Sol major, compus în același an, la Milano, ne reține atenția prin dimensiunea neobișnuită a primei mișcări, *Presto*, 3/8, 180 măsuri, prin contrastul tonomodal al mișcării a doua, *Adagio*, 4/4, 37 măsuri în mi minor, precum și prin contrastul modal, la omonima minoră între *Tempo di Minuetto*, 3/4, 36 m., în Sol major și *Trio*, neindicat în manuscris, 26 m., în sol minor. În prima mișcare, cele trei secțiuni ale formei de sonată sînt repetate.

„Quartetto III" — K. V. 157, în Do major, a fost compus tot la Milano, în anii 1772—73. Manuscrisul nu cuprinde precizarea celor patru instrumente de coarde și nici indicarea tempo-ului la prima mișcare *(Allegro)*, 4/4, 126 de măsuri, în formă de sonată, cu secțiunile repetate și frecvente ornamente „alla traca".

Mișcarea a doua, *Andante*, 3/8, 126 măsuri, în do minor, pentru prima oară această tonomodalitate patetică, în cvartetele sale, în care întîlnim intervalele sale preferate, minorul „alla traca", septima micșorată și terța micșorată, denumită abuziv „terța arabă". Forma de sonată cu cele trei secțiuni repetate plus o *Coda*. *Presto* final, 2/4, 126 măsuri, un rondo în Do major care ne surprinde prin numărul de măsuri, absolut egal, cu al celorlalte două mișcări. Desigur că Mozart nu a premeditat o asemenea egalitate metrică absolută, care ar putea da de gîndit unor compozitori contemporani ciberneticieni.

„Quartetto IV" — K. V. 158 în Fa major, compus tot la Milano în aceeași perioadă, 1772—73. Manuscrisul poartă precizarea organologică : *Violini, Viole, Bass*, ceea ce ne face să înțelegem posibilitatea interpretării orchestrale a cvartetului. 1. *Allegro* 3/4, 127 măsuri, în formă de sonată cu secțiunile repetate; 2 *Andante un poco allegretto*, 4/4, 44 măsuri formulate la relativa minoră a dominantei, la minor ; 3. *Tempo di Minuetto* 3/4, 64 măsuri, în Fa major, iar *Trio*, neindicat în manuscris, 46 măsuri în fa minor. La sfîrșitul trio-ului, Mozart precizează în manuscris : *Da capo Tempo di Minuetto senza Ritornello.*

Și în manuscrisul „Quartetto V" K. V. 159 și Si bemol major, compus la Milano în anul 1773 există indicația organologică „*Violini, Viola* (nu Viole), *Basso*", ceea ce presupune și o execuție orchestrală a unui cvintet de coarde (violoncel și contrabas).
De astă dată Cvartetul debutează cu un *Andante* în 4/4 de 71 de măsuri, după care urmează un *Allegro* în 3/4 de 195 de măsuri, în sol minor, structurate în formă de sonată, cu secțiunile repetate.

Ne reține atenția intervalica acestui minor, cu frecvente cromatisme, secunde mărite, terțe micșorate "alla traca", precum și

ritmul lombard atît de drag milanezilor. Mișcarea se încheie tot în sol minor.

Rondo-ul, *Allegro grazioso* în 2/4 de 159 de măsuri, impune din nou tonalitatea inițială de Si bemol major, încheindu-se cu o concluzie unisonică și două acoduri în *forte*.

Ultimul cvartet din seria de șase milaneze, K. V. 160 (159 a) în Mi bemol major a fost început și terminat la Salzburg în anul 1773. Primul *Allegro*, în 4/4, cu 105 măsuri structurate în formă de sonată bitematică nu repetă nici una din cele trei secțiuni.

Mișcarea a doua, *Un poco Adagio*, în 3/4 cu 62 de măsuri la subdominantă, *La bemol major*, cu trei secțiuni repetate.

Presto-ul final, în 2/4 cu 154 de măsuri, debutează cu o temă de marș, după care tema a doua în triole, care vor constitui materialul sonor pentru secțiunea dezvoltării. Repriza se încheie cu ritmul de marș cu care a debutat. Manuscrisul poartă de astă dată indicația exactă și exclusivă a celor patru instrumente ale cvartetului de coarde.

Următoarele șase cvartete de coarde, K. V. 168—173 au fost compuse la Viena, în „spațiul dunărean", doar în două luni ale anului 1773, august și septembrie. Mozart este deja un adolescent de 17 ani, cu un stagiu de aproximativ trei ani de studiu și creație muzicală în „țara muzicii", Italia, din „spațiul mediteranean" aferent „spațiului tracic".

Prin fenomenala sa capacitate de acumulare și asimilare a tot ceea ce a învățat cu eruditul muzician Padre Martini și a ascultat în concerte și spectacole, a devenit cu adevărat un tînăr maestru în arta și știința muzicii, un „Academico di Bologna e di Verona", așa cum a semnat cvartetul al treilea din această serie de șase cvartete vieneze. Spunem „Cvartete vieneze"pentru că au fost compuse în „spațiul dunărean", la Viena, în sensul pe care îl acordă Einstein* în remarcabila sa monografie, cînd afirmă că aceste șase cvartete vieneze nu mai sînt „italiene" ci „vieneze", ca și cum la Viena, ca și în întreaga Europă, de la Petersburg la Madrid, de la Paris și Berlin pînă la Londra, s-ar fi cîntat și creat altfel de muzică decît cea în stil *„all'italico"*.

Desigur că muzica vocală și instrumentală „all'italico" care a invadat întreg „spațiul european" al secolelor 17 și 18, începea să sune ușor diferențiat în diversele „spații" geografice, spirituale și etnofone ale Europei.

---

* Einstein, Alfred : *Mozart, Sein Charakter, Sein Werk*, Fischer Verlag, 1980, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

Contactul cu cvartetele op. 17 și op. 20 de Josef Haydn, a contribuit în mod firesc la maturizarea profesională a lui Mozart.

Spre deosebire de cvartetele milaneze, cele vieneze sînt cvadripartite și uneori conțin elemente compoziționale înrudite cu cele din cvartetele lui Haydn. Astfel, în cvartetul K. V. 168 în Fa major, după *Allegro* de sonată în 4/4 cu 108 măsuri și secțiunile repetate, urmează un *Andante* în fa minor, cu 67 de măsuri, în 3/4, al cărui incipit elaborat în canon la patru voci instrumentale, este identic cu subiectul unei fugi din cvartetul nr. 5 op. 20 de Haydn.

Dar *Andantele* la omonima sau relativa minoră este o specialitate italiană, prezentă și în gîndirea muzicală a lui Haydn, cît și a lui Mozart. După un *Menuetto* de 24 de măsuri, cu Trio-ul de 20 de măsuri la subdominantă indicat de astă dată în manuscris, urmează Allegro în 2/4 de 11 măsuri, elaborat în formă de fugă la 4 voci, asemenea finalurilor unor cvartete de Haydn.

Cvartetul următor, K. V. 169 în La major debutează cu un *Molto Allegro* în 3/4 de 117 măsuri structurate în formă de sonată, cu toate secțiunile repetate, după care urmează un *Andante* în 2/4 de 120 măsuri, la subdominantă, conceput în stilul unei serenade, a cărei melodie susținută de *primarius* (violina primă) este acompaniată acordic de către violina a II-a și violă în triole, violoncelul punctînd, cînd e cazul cu insistență sau cu discreție. *Menuetto* de 36 măsuri și Trio de 16 măsuri, la dominantă, fiecare cu cîte două secțiuni repetate și apoi *Menuetto da capo*, fără repetări. Finalul este un *Rondeau* (grafiat *alla francese)* Allegro în 2/4, de 80 de măsuri, puțin prea scurt față de celelalte mișcări.

Cvartetul al treilea K. V. 170 în *Do major* debutează cu un *Andante* în 2/4, de 84 de măsuri elaborat în formă de temă cu variațiuni, și un *Trio* de 16 măsuri în *do minor*. *Un poco Adogio* care urmează, cu cele 58 măsuri de 4/4 este elaborat la dominantă, tot ca o serenadă a violinei prime acompaniată acordic de celelalte trei instrumente. Finalul, grafiat de astă dată *Rondeaux Allegro*, în 2/4 este cea mai amplă mișcare cu 130 măsuri.

Cvartetul al patrulea, K. V. 171, în Mi bemol major, inovează arhitectura cvadripartită cristalizată prin repetarea aproape identică a Adagio-ului introductiv de 14 măsuri în 4/4 la sfîrșitul *Allegro assai* în 3/4 de 128 măsuri fără repetarea vreunei secțiuni. Mișcarea a doua este de astă dată *Menuetto* cu 26 măsuri și *Trio* cu 24 măsuri la subdominantă, La bemol major.

Urmează un *Andante* în *do minor*, cu 29 de măsuri repetate în două secțiuni bogat ornamentate „alla traca", elaborate într-un complex stil contrapunctic, la care participă toate cele patru instrumente.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul al cincilea, K. V. 172 în Si bemol major revine la formula arhitectonică consacrată. Un *Allegro spiritoso* de 127 măsuri în 3/4, cu cele trei secțiuni ale formei de sonată, repetate, urmat de un *Adagio* la subdominantă, de 30 de măsuri în 4/4, în 2 secțiuni repetate și o codă, elaborate din nou, în stil de serenadă a primei violine, acompaniată de violina a doua și violă, în contratimp, pe timpii intonați de către violoncel.

Menuetto de 30 măsuri este elaborat, pentru prima oară în stil contrapunctic, incipitul fiind ornat cu o triplă apogiatură și un tril „alla traca". Prin contrast, *Trio,* cu 19 măsuri în sol minor este conceput cu sunete scurte de optimi urmate de pauze și în *piano.* La sfîrșitul trioului, manuscrisul conține indicația : *attaca il Menuetto subito.* Finalul *Allegro assai* reimpune tonomodalitatea inițială în cele 200 de măsuri de 2/4. Pulsația triolelor, frecvent folosite, fac ca cele trei secțiuni ale acestei forme de sonată, deși repetate, să nu scadă din vivacitatea acestui final de cvartet.

Cel de-al șaselea cvartet din prima serie vieneză, K. V. 173, în *re minor,* tonomodalitatea lirei heptacordale a lirei lui Orfeu, este primul cvartet în această tonomodalitate eminamente „alla traca".

În plus, acest cvartet cumulează aproape în fiecare măsură, trăsături caracteristice ale ornamenticii „alla traca", ale minorului „alla traca", ale cromatismului „alla traca" și ale repetitivității „alla traca".

Prima mișcare, cu 136 de măsuri de 4/4 sau 2/2, care nu are indicație de *tempo,* este un *Allegro* de sonată, cu o dezvoltare scurtă, dar cu o repriză amplificată prin repetarea modulatorie a unei celule de sunete repetate. Apogiaturi, triluri, cromatisme, secundă mărită a minorului dublu armonic, cu două sensibile, denumit în mod ireverențios și nejustificat „gama țigănească", specifică folclorului din „spațiul dunărean" sud-est european.

Mișcarea a doua, tot fără indicație de *tempo,* pare a fi un *Andante grazioso* (așa cum au considerat editorii) în Re major, cu 94 de măsuri în 2/4, impregnat de triole repetate orfic. *Menuetto,* asemenea primei mișcări, debutează cu tetracordul al doilea al heptacordului descendent al lirei lui Orfeu, de astă dată în *forte,* (4 măsuri), urmat de alte patru măsuri în *piano,* după care încă 6 măsuri în *forte,* de pe a doua sensibilă, care se află în relație diabolic tritonică cu sunetul precedent. *Trio,* 28 măsuri în *Fa major* bravează cu triole înaripate în terțe la cele 2 violine, dar în măsurile 15—18 un unison în *forte,* subliniază două secunde mici, una cromatică și a doua diatonică.

Ultima mișcare, de asemenea fără indicație de *tempo,* este o tulburătoare fugă cromatică la 4 voci instrumentale. În *dux*-ul fugii

în primul tetracord descendent cromatizat al heptacordului de re minor orfic, sînt încifrate și sunetele literelor Marelui Cantor: C.H.B.A.

Din toamna anului 1777 pînă în primăvara anului 1778, Mozart a locuit în orașul Mannheim, centru muzical de primă mărime în epocă, renumit prin prestigioasa sa orchestră simfonică. Aceasta era alcătuită din instrumentiști excelenți, nu numai la partidele de coarde, ci și la suflători.

Mozart, plin de admirație față de aceștia din urmă, de care ducea lipsă în orchestra din Salzburg, caută să-i cunoască pe unii dintre ei. Astfel, prin intermediul excelentului flautist al orchestrei, face cunoștință cu un bogat olandez, De Jean, flautist amator pasionat, care îi comandă trei concerte ușoare pentru flaut. Mozart nu prea aprecia flautul în acea vreme, deoarece era un instrument într-un stadiu încă neperfecționat. Totuși, în fața unei asemenea oferte bine renumerate, compune un concert pentru flaut și trei mici cvartete cu flaut (K. V. 285, 285 a, 285 b). Forma acestor cvartete, cît și componența instrumentală este nouă la Mozart. Unele sînt concepute în două mișcări, altele în trei, unele sînt în formă de sonată cu sau fără dezvoltare, altele în formă de temă cu variațiuni, sau în formă de rondo-sonată. Cu toate acestea, flautul apare cu rol cvasisolistic, iar celelalte trei instrumente nu au întotdeauna un rol egal cu flautul, după modelul lui Johann Cristian Bach.

De pildă *Adagio*-ul ce precede rondo-ul final din Cvartetul în Re (K. V. 285) în care flautul este instrumentul solist, acompaniat de coarde în *pizzicatto*. (1. *Allegro*, 154 m., în 4/4; *Adagio*, 35 m. în 3/4, *si minor*; *Rondeau-Allegretto*, 251, m. în 2/4).

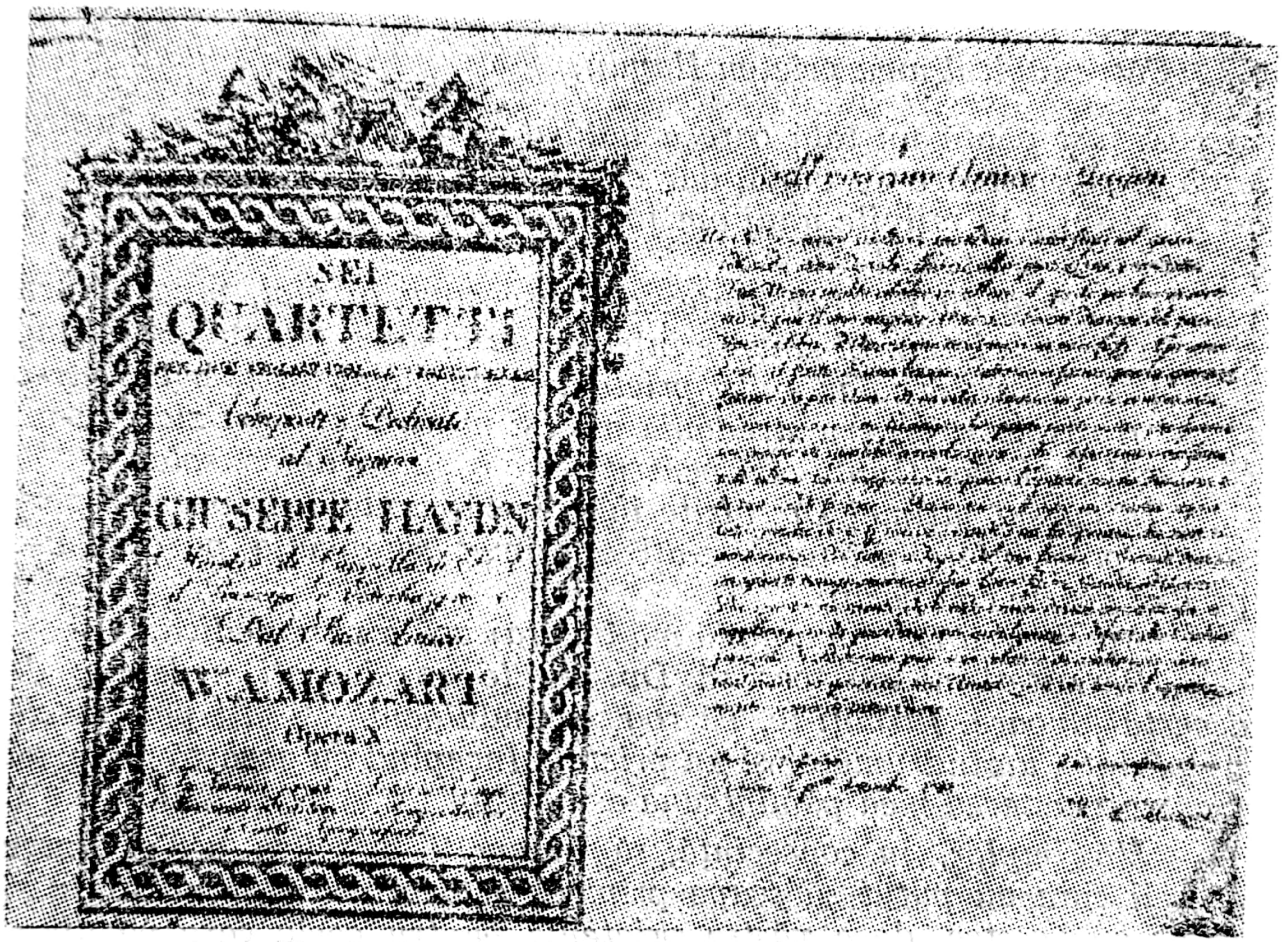
Cvartetul al doilea monotonal în *Sol major* (K. V. 285 a) nu a fost cunoscut de Köchel, fiind identificat mai tîrziu. Este alcătuit din două mișcări: un *Andante*, 77 m., în 3/4, în stil polifonic, în formă de sonată, în secțiunea dezvoltării apărînd o nouă idee muzicală, iar finalul este un *Tempo di Menuetto* mai amplificat (73 m).

În suplimentul Catalogului Köchel se află un cvartet cu flaut în Do (K. V. 285 b) considerat de Köchel ca o transcripție deoarece muzica acestuia a fost reluată de Mozart și în *Serenada pentru instrumente de suflat* cu numărul de catalog 361. Există în același catalog un alt cvartet cu flaut în La major compus de Mozart la Paris în anul 1778, cu o semnificație camerală deosebită, în sensul conceptului de accesibilitate.

Prima mișcare, *Andantino*, este o temă cu patru variațiuni. Tema i-a fost dată compozitorului de un editor al său, iar cele patru variațiuni sînt încredințate pe rînd flautului, viorii, violei și violoncelului (80 m., 2/2).

Scanned with OKEN Scanner

Mișcarea a doua, în *Re major* este un *Menuet* cu un *Trio* (16 m.), elaborat pe o temă populară franceză. Rondoul final (189 m., 2/4) are ca refren o temă dintr-o operă de Paisiello, compozitor la modă în epocă. Iată cît de preocupat era Mozart de accesibilitatea



Fotocopie după coperta și dedicația lui Mozart către Haydn a celor șase Cvartete pentru coarde

muzicii sale de cameră. În zilele noastre, cvartetele de coarde cu flaut (ca și cvartetul de coarde cu oboi, compus pentru primul oboist al orchestrei din Mannheim, K. V. 370) se cîntă foarte rar în sălile de concerte, deși sînt bogate în frumuseți mozartiene autentice.

Cvartetul cu oboi în *Fa major* a fost compus la München în anul 1781 (1. *Allegro*, 142 m., 4/4; *Adagio*, 37 m., 3/, re minor; *Rondeau-Allegro*, 178 m., 6/8).

Abia în anul 1782, deci după o pauză de aproape zece ani, Mozart abordează din nou genul cvartetului de coarde, dînd la

iveală între anii 1782—1790 zece mari cvartete de coarde, dintre care șase au fost dedicate lui Haydn, ca un omagiu adus „părintelui cvartetului", marele său maestru și prieten.

Iată textul acestei dedicații, deosebit de original redactată de către Mozart, în limba italiană, ca un omagiu adus „patriei muzicii", Italia, la școala căreia s-au format amîndoi :

Către iubitul meu prieten Haydn,

A fost odată un tată care a hotărît să-și lanseze fiii în lumea largă și clocotitoare de viață, dar el gîndea că este de datoria sa de a-i încredința în mîinile unui om foarte cunoscut în epocă și care era cel mai bun prieten al său.

De aceea eu vă încredințez cei șase copii ai mei, prea ilustru și prea iubit prieten. Ei sînt, se înțelege de la sine, fructul unui lung și laborios travaliu ; dar mulți prieteni m-au făcut să sper că într-o zi voi fi răsplătit pentru strădania mea și m-au încurajat zicîndu-mi că acești copii vor fi într-o zi pentru mine o sursă de consolare.

În cursul ultimei Dv. vizite în această capitală, D-voastră personal, prea iubite prietene, v-ați exprimat satisfacția pe care v-o produc aceste compoziții.

Aprecierea Dv. favorabilă mă încurajează a vi le dedica.

Permiteți-mi să sper că Dv. nu le considerați nedemne de această favoare. Primiți-le, vă rog, cu indulgență, și fiți pentru ele un părinte, un îndrumător și un prieten. Începînd cu această clipă, vă transmit puterea mea pămînteană asupra lor.

Vă implor, în consecință, să binevoiți a scuza acele dintre greșeli care au putut să scape privirii subiective a unui tată, și chiar cu acestea, de a păstra prietenia pentru acela care vă apreciază atît de mult.

Vă încredințez din toată inima de prietenia mea cea mai sinceră,

W. A. Mozart

Viena, 1 septembrie 1785

Dintr-o scrisoare a lui Leopold Mozart către fiica sa, aflăm despre o seară de muzică de cameră la Mozart acasă, cînd Haydn împreună cu alți doi prieteni și cu gazda au cîntat trei din cele șase cvartete, pe care ulterior Mozart i le-a dedicat : „*Ele sînt puțin mai ușoare, dar compuse remarcabil*" — scrie Leopold. Cu această ocazie, Haydn i s-a adresat cu aceste cuvinte : „*Vă declar ca om de onoare, și în fața lui Dumnezeu, că fiul Dvs. este cel mai mare*

Scanned with OKEN Scanner

compozitor pe care l-am cunoscut vreodată. El are geniu și pe deasupra cea mai deplină știință a compoziției".

Cele șase cvartete dedicate lui Haydn au fost compuse între 31 decembrie 1782 și 10 ianuarie 1785. Sub influența Cvartetelor soarelui și a celor ruse de Haydn, Mozart caută, fără să imite, să găsească soluția optimă a integrării stilului savant polifonic, în stilul galant, cultivat cu precădere în toate „spațiile europene" ale secolului luminilor. Așa cum aflăm și din textul dedicației, aceste cvartete sînt rodul unui lung și laborios travaliu, dovadă ștersăturile și corecturile din manuscrisele autografe, care se află la British Museum din Londra.

Primul cvartet K. V. 387 în *Sol major*, datat : Viena, 31 decembrie 1782, a fost supranumit *„Cvartetul primăverii"*.

Prima mișcare, *Allegro vivace assai* (170 m. în 4/4) în formă de sonată tritematică, debutează cu o temă luminoasă și generoasă, urmată de tema a doua mai grațioasă și de o mică frază ritmică, ce încheie expoziția. Dezvoltarea, deosebit de animată, realizează contraste de atmosferă mai sumbre, dar trecătoare, iar repriza îmbogățită, încheie triumfal această primă mișcare cu cele trei secțiuni repetate.

După exemplul lui Haydn, mișcarea a doua este un *Menuetto-Allegretto* (93 m.) cu contraste abrupte între *piano* și *forte*, cu *Trio*-ul respectiv (54 m.) de dimensiuni neobișnuite.

Trioul în *sol minor* debutează unisonic cu o temă agresivă care, în desfășurare, se îmblînzește și devine melancolică.

Adante cantabile (106 m.) în *Do major*, care urmează, este o pagină meditativă, nu lipsită de pasiune și chiar de vehemență.

Finalul, *Molto Allegro*, (298 m., 2/2), amplu și complex, este o demonstrație elocventă de felul cum a reușit Mozart să îmbine măiestrit stilul polifonic savant cu cel omofonic, fără a știrbi din vivacitatea acestui final, în care apare încifrat și motivul celor patru sunete jupiteriene.

Cvartetul al doilea K. V. 421 (417 b) datat : Viena, iunie 1783, este în tonomodalitatea orfică „alla traca", *re minor*.

Biografii afirmă că acest cvartet orfic a fost pus în pagină de Mozart, la 17 iunie, în orele în care Constanze, soția sa, trăia chinurile nașterii primului lor fiu, Raimund Leopold. Ceea ce e posibil, dacă luăm în considerație faptul că cvartetul era deja elaborat mental, iar Mozart nu mai avea decît să-l „pună în pagină" în acele ore chinuitoare de veghe și emoție. Cvartetul în *re minor* nu este în nici o privință programatic. Este însă al doilea cvartet în *re minor* orfic.

9 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Allegro (șters moderato) (117 m., 4/4), într-o formă de sonată bitematică cu dezvoltare, debutează cu o temă neliniștită, al cărei incipit de octavă descendentă urmată de un tril care atinge în rezolvare și sensibila. Prima temă conține în structura ei și secunda mărită, iar puntea, intervalul patetic al septimei micșorate, intervale preferate în minorul mozartian.

După tema a doua, și ea agitată, urmează o dezvoltare complexă, contrapunctică, cu nenumărate modulații și repriza amplificată. Cele trei secțiuni ale sonatei sînt repetate orfic, după care o *Coda* de șase măsuri încheie tot în *re minor* această mișcare. Urmează un *Andante* (86 m, 6/8), în *Fa major*, care este un lied amplu cu o secțiune mediană în *La bemol major*, în care violina I are rolul de *primarius*. În măsurile 47 și 48, violinele execută acorduri pe 3 coarde, în forte, pentru a face mai pregnantă modulația simplă de la *Do major* la *Fa major*, tonalitate în care reapare prima temă a mișcării.

Menuetto (Allegretto) (39 m.), readuce atmosfera tensionată a primei mișcări, prin revenirea tonomodalității orfice, *re minor*, cu o temă agresivă în *forte*, a cărei anacruză de optime are punct și șaisprezecimea se face prezentă aproape în toate măsurile menuetului, fie la un instrument, fie la altul.

Trio-ul (24 m.), în *Re major* și în ritm lombard este una din cele mai înaripate pagini din întreaga creație de cvartete de Mozart, încredințate primei violine, în timp ce celelalte trei instrumente acompaniază în *pizzicatto*, procedeu foarte rar folosit de către compozitor.

Ultima mișcare este o temă cu 4 variațiuni *Allegretto ma non troppo* (șters *Allegretto Andante)* (142 m., 6/8). Tema, în ritm de siciliană „alla traca" în *re minor* orfic este ornată cu triluri și cu sunete repetate, ceea ce o face și mai apăsătoare. Variațiunea I ornamentală, în șaisprezecimi, este încredințată violinei prime. Variațiunea a II-a este sincopată și poliritmică, cea de a treia este încredințată violei și violinei prime. Variațiunea a IV-a este nî *Re major*, contrapunctică între violine și violoncel. Un *Piu Allegro* concluziv readuce tema ușor modificată, cu sunetele repetate cvadriplural, asemenea ritmului destinului beethovenian și o *Coda*, de un dramatism copleșitor.

Beethoven, după ce a cunoscut acest cvartet, a cărui partitură a copiat-o pentru studiu, a spus : *„De acum voi ști și eu cum se compune un cvartet de coarde"*.

Cvartetul al treilea, K. V. 428 (421 b) în *Mi bemol major*, datat iulie 1783, are ca primă mișcare un *Allegro ma non troppo* (164 m. 4/4) în formă de sonată completă, care debutează cu o temă la uni-

Scanned with OKEN Scanner

son, repetată însă într-o armonizare disonantă. Dezvoltarea este concisă, dar compensată în repriză, de o dezvoltare concluzivă, Cele 96 de măsuri în *Andante con motto* (6/8) în *La bemol major*, sînt structurate în formă de sonată în care abundă sincopele, disonanțele și cromatismele. După o serie de acorduri puternice, mișcarea se înscrie stenic. *Menuetto. Allegretto* (70 m. 3/4) cu o temă energică în canon, în contrast cu *Trio* (34 m) în *do minor*, deși notat în *Si bemol major*. *Allegro vivace* (342 m, 2/4), este un rondo-sonată de o vivacitate continuă, deși tema a doua este adumbrită trecător în repriză. *Coda* este de o simplitate cuceritoare.

Cvartetul IV, *„Vînătoarea"* (K. V. 458, datat noiembrie 1784) a primit această denumire programatică datorită primei teme vînătorești cu care debutează prima mișcare, *Allegro vivace assai* (279 m, 6/8). Tema a doua este un *grupetto* din 5 sunete discontinuizate de pauze. Dezvoltarea scurtă este compensată de repriza și coda amplificate. *Menuetto moderato* (28 m) și *Trio* (33 m.) sînt în aceeași tonalitate, dar contrastul există datorită accentelor deplasate ale Menuetului. *Adagio* (53 m., 4/4) în *Mi bemol major*, o pagină emoționantă întreruptă de pauze, în care prima violină dialoghează cu violoncelul : *Allegro assai* (335 m, 2/4), un final amplu, în formă de sonată cu trei teme.

Cvartetul V, K. V. 464, în *La major*, datat 10 ianuarie 1785 este alcătuit dintr-un *Allegro* de sonată (270 m, 3/4), contrapunctic și luminos, cu excepția unor pasaje din dezvoltare. *Menuetto* (72 m) și el polifonic, este urmat de *Trio* (32 m.) în Mi. *Andante* (186 m., 2/4) este o temă de marș în Re major, cu 6 variațiuni, dintre care a patra este în re minor. *Allegro* (262 m., 4/4) în formă de sonată, încheie acest cvartet apreciat și de Beethoven.

În cele șase cvartete dedicate lui Haydn, Mozart, urmînd modelul maestrului și prietenului său, îl depășește pe acesta în unele privințe, așa cum putem constata în Cvartetul în Do major (K. V. 465), al șaselea din cele dedicate, compus în anul 1785, denumit în zilele noastre și *„cvartetul disonanțelor"*, din pricina armoniilor cromatice surprinzătoare în epocă, în care este conceput *Adagio*-ul introductiv (22 m.).

În realitate este vorba de o scriitură politonală, de o originalitate cu totul surprinzătoare într-o epocă în care gîndirea muzicală europeană era eminamente tonală.

Dar originalitatea acestui cvartet, conceput doar după 30 de ani de la crearea primelor cvartete de Haydn, care țineau mai mult de structura vechii suite, decît a noului cvartet cvadripartit propriu-zis constă nu numai în cromatismele disonante ale Adagio-ului introductiv, ci în fizionomia temelor, a motivelor, în diversitatea și bogăția

Scanned with OKEN Scanner

melodică, ritmică, armonică, polifonică, în scriitura specifică noului gen muzical, în care cele patru instrumente participă cu rol egal la elaborarea homofonă și polifonă a discursului muzical, de factură imitativă, variațională sau conflictuală.

Allegro-ul inițial, în Do major (224 m., 4/4), în formă de sonată bitematică, debutează cu o temă simplă și cantabilă, „all'italico", expusă de violina I în *piano*.

Tema a doua are o structură ritmică mai diversificată, în care intervin triolete și sincope (măs. 71).

Cu revenirea temei inițiale se încheie expoziția formei de sonată, după care urmează secțiunea dezvoltării bazată pe travaliul tematic modulant al primei idei muzicale (m, 107).

Secțiunea a treia a formei de sonată, reexpoziția, nu aduce elemente noi, nici modificări importante (m. 155). Pînă aici, modelul noii arhitecturi muzicale a formei de sonată este întru-totul respectat.

Dar iată că Mozart înlocuiește *Coda*, cu o dezvoltare concluzivă, bazată pe elementele constitutive ale primei teme (m. 227—246).

Mișcarea a doua, *Andante cantabile*, 114 m., în Fa major, în formă de sonată fără dezvoltare, are la bază trei elemente orfice constitutive o temă cantabilă inițială, un motiv simplu de patru sunete și o figură ritmică, repetată de violine și viole pe un acompaniament ondulant al violoncelului.

Deși în formă de sonată fără dezvoltare, secțiunea a doua, reexpoziția readuce elementele constitutive ale expoziției, de astă dată amplificate și dezvoltate prin ornamentarea bogată a primei teme, prin modulațiile îndrăznețe ale motivului de patru sunete și, în mod special, prin amploarea dezvoltării celui de al treilea element constitutiv — figura ritmică la diferitele instrumente ale cvartetului.

În concluzia mișcării reapare motivul celor patru sunete.

Dacă unele mișcări lente ale cvartetelor sale își trag adesea seva din liedul popular austro-german, unele menuete mozartiene își au rădăcinile în dansurile populare austro-germane.

Mișcarea a treia, *Menuetto* (63 m., 3/4) *Allegretto*, debutează în Do major cu o temă inițială ale cărei elemente constitutive, în caracter de dans austriac, servesc drept material sonor pentru cele două mari fraze muzicale ale menuetului.

Trio-ul median (40 m.), în *do minor*, în contrast izbitor cu menuetul, prin dramatismul expresiei, ne amintește parcă tema inițială a mișcării a treia a Simfoniei a V-a de Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

Mișcarea a patra, Allegro (419 m., 2/4), în formă de sonată amplă, nu de rondo final, poate fi considerată ca un omagiu muzical pe care Mozart îl aduce lui Haydn, precum și prefigurarea marilor creații de cameră beethoveniene, prin fizionomia sonoră a celor două teme constitutive (m. 54) prin modulația „cvasi-romantică" din măsura 89 (în *Mi Bemol*). Dezvoltarea debutează cu tema inițială în tonalitatea minoră (m. 137), după care urmează pasaje polifonice modulante, apoi false pregătiri ale reexpoziției.

Reexpoziția, care debutează cu tema a doua, apare (m. 199) amplificată și modulantă, după care o coda amplă (m. 372—419), bazată pe elemente ale primei teme, într-o mișcare ritmică accelerată, încheie lucrarea.

Cele șase cvartete de Mozart dedicate lui Haydn au rămas în patrimoniul muzicii de cameră universale pînă în zilele noastre, ele ocupînd astăzi locul cuvenit capodoperelor în repertoriul formațiilor de cameră de pretutindeni. Una dintre aceste formații contemporane de prestigiu este și Cvartetul „Amadeus" Preluînd în frontispiciu prenumele genialului muzician salzburghez, formația dezvăluie cu profundă înțelegere și sensibilitate frumusețile creației mozartiene de cameră.

Următorul cvartet de coarde, K. V. 499 în *Re major*, datat august 1786, nu are nici o dedicație și nu face parte din nici un ciclu.

Prima mișcare, *Allegretto* (266 m., 2/2), în formă de sonată, în care dezvoltarea este amplă, supunînd travaliului tematic ritmul de marș al primei teme. După exemplul lui Haydn, mișcarea a doua este un *Menuetto* (28 m.) viguros, care încadrează *Trio*-ul (27 m.) trioletizat în re minor. În *Adagio* (105 m., 3/4) în Sol major, cele 4 instrumente conversează, acordînd atenție primei teme. Materialul de construcție al *Allegro*-ului final (383 m., 2/4) este trioletul cu care fantezia inepuizabilă a lui Mozart în alianță cu știința sa armonică și contrapunctică, dau viață sunetelor și bătaie de cap și de degete, interpreților.

Se pare că acest cvartet a fost compus pentru editorul Hoffmeister căruia Mozart îi datora o sumă de bani.

Ultimele trei cvartete de coarde: K. V. 575, în Re major (1789); K. V. 589 în Sil bemol major (1790) și K. V. 590 în Fa major (1790) fac parte dintr-un ciclu de șase cvartete comandate și dedicate regelui Prusiei, violoncelist amator, care avea un consilier muzical în persoana violoncelistului francez Duport.

Scanned with OKEN Scanner

Luînd în considerație aceste circumstanțe profesionale. Mozart a acordat o atenție specială partidei de violoncel în cele trei cvartete pe care le-a terminat pînă la sfîrșitul vieții sale.

Cvartetele prusiene impresionează nu numai prin dimensiunile lor neobișnuite ci, în primul rînd, prin frumusețea invenției melodice, prin ingeniozitatea și diversitatea cu care îmbină stilul galant al epocii cu stilul savant, contrapunctic însușit de la Marele Cantor de la Leipzig, de la care afirmă că „iată cineva de la care se mai poate învăța ceva".

Cvartetele sînt cvadripartite :

K. V. 575 în Re major : *Allegretto* (193 m., 2/2); *Andante* (73 m, 3/4) în La major ; *Menuetto* (74 m.), Re major ; Trio (40 m), în Sol major; *Allegretto* (230 m., 2/2).

K. V. 589, în Si bemol major ; *Allegro* (208 m., 3/4); *Larghetto* (89 m. 2/2) în Mi bemol major ; *Menuetto Moderato* (37 m.); *Trio* (66 m.) în Mi bemol major ; *Allegro assai* (155 m. 6/8).

K. V 590, în Fa major : *Allegro moderato* (198 m., 4/4); *Andante* (122 m., 6/8 ; *Menuetto/Allegretto* (42 m.); *Trio* (33 m.) ; *Allegro* (309 m. 2/4).

Dacă primele două cvartete prusiene puteau fi accesibile și regelui violoncelist amator, cvartetul în *Fa major* K. V., 590, al treilea, cu siguranță că-i era absolut inaccesibil, prin complexitatea elaborării și prin dificultățile tehnice insurmontabile pentru nivelul profesional al regelui. Poate că Duport, violoncelistul francez de la curtea regelui Prusiei să fi făcut față acestor dificultăți tehnice și estetice.

În anul 1783, Mozart se afla cu soția sa Constanze într-o vizită la Salzburg, unde a rămas cîteva luni la tatăl său. Cu acest prilej i-a făcut o vizită și vechiului său maestru și prieten Michael Haydn care, spre părerea lui de rău, era bolnav și în imposibilitate de a termina cele șase duete pentru violină și violă, comandate de arhiepiscopul de Coloredo, în slujba căruia se afla.

În această situație neplăcută, Mozart se oferă să compună el două duete care lipseau din cele șase comandate și e de acord ca acestea să fie semnate și chiar tipărite sub numele lui Michael Haydn. Acest gest nobil și plin de generozitate l-a scos din încurcătură pe prietenul său mai vîrstnic. Deși, stilistic, cele două duete nu se deosebesc mult de cele patru compuse de Michael Haydn, ele poartă însă amprenta geniului mozartian. Înscrise în catalogul Köchel la numerele 423 și 424, primul, în *Sol major*, este alcătuit din: *Allegro* (142 m., 4/4) ; *Adagio* (49 m, 3/4) în Do major și *Rondeau Allegro* (198 m., 2/2); cel de-al doilea, în *Si bemol major*, este alcătuit din : *Adagio* (10 m. 4/4), *Allegro* (210 m., 3/4); *Andante can-*

tabile în Mi bemol major (41 m., 6/8), *Thema con variazioni. Andante grazioso* (143 m., 2/2).

După cum se poate constata și din amploarea lucrărilor, Mozart le-a creat cu talentul și știința de care dispunea. O singură restricție i-a fost impusă ; între variațiunile din *Andante grazioso* cu care se încheie cel de-al doilea duet mozartian, să nu se afle nici o variațiune minoră. Prea sfinția sa arhiepiscopul nu suporta tristețea minorului...

Dintre cele șapte „terzette" pe care le-a compus Mozart între anii 1776—1788, unul se distinge prin componența organologică și prin împrejurările în care a fost creat. Este vorba despre „Kegelstatt-Trio" K. V. 498 în *Mi bemol major* intitulat „Ein Terzett für Klavier, Clarinett und Viola" și datat : Viena, 5 august 1786.

Biografii afirmă că acest „Terzett" *sui generis* a fost compus în timpul unei partide de popice între Mozart și prietenul său Gottfried von Jaquin, în curtea acestuia. Terțetul era destinat a fi executat într-o audiție muzicală de miercuri, în saloanele prietenului său von Jaquin, de către sora acestuia, Franciska, la pian, Mozart la violă și Anton Stadler la clarinet. Ceea ce s-a și întîmplat.

„Terțetul popicelor" are o arhitectură ciudată, asemenea componenței organologice. Prima mișcare este un *Andante* (129 m., 6/8), în formă de sonată bitematică, ce debutează cu o temă afirmativă ornată cu un *grupetto* și apogiaturi „alla traca". Tema a doua, puțin contrastantă, dar mai lirică, oferă clarinetului și violei posibilitatea să creeze sonorități noi în compania pianului. Mișcarea a doua este un *Menuetto* viguros (41 m., 3/4 în Si bemol major, care încadrează un *Trio* amplu (158 m.) în sol minor, în care clarinetul este acompaniat de violă în triole. *Rondeau, Allegretto* final (222 m., 4/4) în caracter concertant, readuce trioletele în al doilea cuplet, întîi la violă, apoi la clarinet în registrul grav și în do minor. În cupletul al treilea Mozart se autocitează cu o temă din Allegro-ul inițial al Cvartetului cu pian în sol minor KK. V. 478.

Celelalte „terzette" sînt : K. V. 254 în *Si bemol major* (1776) ; K. V. 496 în *Sol major* (1786); K. V. 502, în *Si bemol major* (1786); K. V. 542 în *Mi major* (1788) ; K. V. 548 în *Do major* (1788); K. V. 564 în Sol major (1788). Toate aceste șase terțete sînt tripartite și elaborate pentru pian, violină și violoncel.

În același an, 1785, Mozart compune unul dintre cele două cvartete cu pian (K. V. 478), expresie a celeilalte fațete a dualismului mozartian : tragismul. Tonalitatea *sol minor, asemenea* cvintetului cu două viole și celebrei simfonii în sol minor, din trilogia finală, accentuează caracterul dramatic al primei mișcări în formă de sonată, de factură beethoveniană. Dramatismul și melancolia care

predomină acest *Allegro* inițial (251 m., 4/4) sînt generate de structura contrastantă a primei teme constituită din două elemente antitetice. Primul, sumbru, dar viguros, expus la unison de către cele patru instrumente în *forte*, cel de-al doilea, suav și melancolic, expus numai de pian. Tema a doua, luminoasă este de asemenea constituită din două elemente : primul, o frază a pianului, de o factură ritmică asimetrică, mai puțin obișnuită în creația mozartiană (m. 57), cel de al doilea, o riturnelă înaripată a viorii (m. 65).

Dezvoltarea propriu-zisă, deși scurtă, aduce o temă nouă, care apare frecvent în creația mozartiană. (m. 100—140).

Surprinzătoare este prezentarea metamorfozată a celor două elemente constitutive ale primei idei muzicale, fiecare în parte, abia în reexpoziție, care este urmată de o amplă dezvoltare terminală, expresie inegalabilă a geniului mozartian.

Frumusețea meditativă din *Andante* (149 m., 3/8), în Si bemol major, în formă de sonată fără dezvoltare, alcătuită din două teme, puțin diferențiate, prima expusă de pian, cea de a doua de coarde, este expresia vie a cantabilității și melodismului mozartian născute din liedul popular austro-german.

Rondo-ul final, un *Allegro moderato* (360 m., 2/2), în Sol major, este asemănător ca formă, stil și factură a tematismului cu cele mai frumoase rondouri ale concertelor de pian, compuse în aceeași perioadă. Tema inițială a refrenului este expusă de pian. Primul cuplet este alcătuit din trei teme. Prima (m. 44), a doua (m. 71), a treia (m. 111). Prima expusă de pian, iar celelalte două de coarde.

După revenirea refrenului, urmează o temă nouă, în *mi minor*, care readuce atmosfera dramatică a primei mișcări (m. 169). Această temă dă naștere unei ample dezvoltări modulante, după care ne-am aștepta firesc la revenirea refrenului. Dar nu; Mozart introduce aici cele trei teme ale primului cuplet (m. 225, 250, 289), după care tema luminoasă a refrenului, încheie capodopera cu o *coda* viguroasă.

Parcurgînd corespondența lui Mozart din ultimii ani de viață, rămînem surprinși de faptul că, în majoritatea scrisorilor sale, revine ca un leit-motiv tragic, problema mijloacelor de existență.

Îndeosebi în ultimii ani ai scurtei sale vieți, situația sa materială devenise cu totul și cu totul precară. Iată ce găsim într-o scrisoare către un prieten, Puchberg, datată 1788, în care Mozart solicită acestuia un împrumut pe termen de un an sau doi : ...„*Mă veți înțelege, desigur, dacă vă voi spune că este foarte dificil, dacă nu imposibil, să trăiești așteptînd mereu să primești un ban de ici, de*

colo... Dacă veți avea bunăvoința să-mi acordați împrumutul, voi avea posibilitatea să-mi asigur cele necesare traiului, să-mi achit o parte din datorii și în condițiile acestea voi avea spiritul mai liber și inima mai ușoară pentru a crea... Iată, am spus tot ceea ce aveam pe suflet, într-o problemă care este pentru mine capitală..."

La sfîrșitul scrisorii, ca post-scriptum : *„Cînd va avea loc un nou concert la D-voastră ? Am terminat un trio".*

Iată cum societatea vremii lui nu i-a asigurat „divinului Mozart" nici cele necesare traiului. Cu toate acestea, genialul compozitor a creat în acești ani numeroase lucrări în toate genurile. Printre acestea și unele dintre capodoperele sale : *„Don Giovanni"*, *„Cosi fan tutte"*, *„Flautul fermecat"*, trilogia simfonică finală, *Requiemul*, precum și o parte din cele mai remarcabile lucrări de muzică de cameră. Pentru formația de cameră de cinci instrumente, Mozart a compus doar nouă lucrări, lucru explicabil dacă ținem seama de dificultatea de a reuni cinci instrumentiști amatori și dezirabili a fi acceptați în saloanele aristocratice, sau ale marii burghezii vieneze.

Primul cvintet de coarde (K. V. 174) două viori, două viole și un violoncel creat în anul 1773, la vîrsta de 17 ani, a fost urmat abia după aproape zece ani de un cvintet de coarde cu corn (K. V. 407) 1782, iar în anul 1784 de un cvintet pentru pian și instrumente de suflat (oboi, clarinet, corn, fagot — K. V. 452) dedicat unor prieteni ai săi, instrumentiști suflători.

Între anii 1787—1791, Mozart a creat cinci cvintete de coarde și un cvintet de coarde cu clarinet — toate acestea fiind lucrări de maturitate, de înaltă știință contrapunctică, dintre cele mai profunde și complexe creații mozartiene.

Ne atrage atenția faptul că două dintre acestea sînt în tonalitate minoră, expresie a sentimentelor sumbre care îl copleșeau pe compozitor, în acești ultimi ani ai vieții sale.

Cvintetul de coarde în *do minor* (K. V. 406) este o transcripție reelaborată a unei Serenade pentru instrumente de suflat (K. V. 388—1782). De la început, *Allegro* (231 m., 2/2) ne surprinde expresia dramatică a primei teme de o amplă structură asimetrică, cu contraste interioare melodice, ritmice, dinamice, timbrale neobișnuite.

Prin contrast, tema a doua, luminoasă, dar tot amplă și asimetrică. După o scurtă dezvoltare, elaborată pe elemente ale primei teme, această temă luminoasă revine în reexpoziție, modificată și în tonalitatea sumbră de *do minor*, tonalitate care predomină această secțiune, și ea dezvoltată, de o factură atît de dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

Mișcarea a doua, *Andante*, (106 m., 3/8), în Mi bemol major, expresie a seninătății funciare mozartiene, este în formă tradițională de sonată cu două teme.

După studierea temeinică a operei lui Bach, din creația căruia transcrie pentru formații de cameră cîteva fugi, Mozart dovedește în cvintetele din ultimii ani o deplină stăpînire a artei contrapunctului. Un exemplu edificator îl reprezintă și mișcarea a treia a cvintetului în *do minor*, intitulat *Menuetto in canone* (48 m.), compozitorul precizînd astfel stilul contrapunctic imitativ în care este elaborat menuetul.

O indicație similară pune Mozart și la debutul trio-ului median al Menuetului, cînd scrie „Trio al Rovescio", de astă dată precizînd că stilul contrapunctic la patru voci pe care-l folosește (viola a doua *tacet)*, se bazează pe imitarea temei, însă într-o structură răsturnată.

Mișcarea a patra, *Allegro* (231 m., 2/4) este o temă cu variațiuni tot în tonalitatea sumbră do minor, a primei mișcări, fapt puțin obișnuit în tradiția clasicismului european, chiar în perioada beethoveniană.

Optimismul mozartian însă se impune în ultima variațiune și în concluzia acestei mișcări și a întregului cvintet, prin tonalitatea stenică a lui *Do major*.

În același an, 1787, Mozart mai creează un cvintet pentru instrumente de coarde în *Do major* (K. V. 515) și celebrul cvintet de coarde în *sol minor* (K. V. 516), tonalitatea în care va crea și una dintre simfoniile triologiei finale.

Allegro-ul inițial (254 m., 4/4, în formă de sonată cu două teme, are un caracter neliniștit, cele două teme fiind expuse, surprinzător, în aceeași tonalitate, *sol minor*, ceea ce însemna în epocă o oarecare licență față de rigorile acceptate ale arhitecturii formulei de sonată.

Mișcarea a doua, de astădată *Menuetto, Allegretto*, care precede mișcarea lentă, după modelul lui Haydn, ce urma de obicei după *Allegro*-ul inițial. Conceput în aceeași tonalitate minoră orfică, expresie a acelorași sentimente sumbre, tema inițială a menuetului, de o factură melodico-ritmică și dinamică plină de contraste, nu mai are nimic din fizionomia sonoră a dansului cu același nume.

Trio-ul median, (47 m.), în Sol major, aduce cîteva clipe de seninătate. Mișcarea a treia, în Mi bemol major, *Adagio ma non troppo*, în formă de sonată fără dezvoltare (82 m.), care a schimbat locul cu Menuetul, este de o diversitate melodică, ritmică și armonică extraordinară. Cele cinci instrumente de coarde cîntă în surdină, creînd o atmosferă profund meditativă, tema a doua avînd chiar o fizionomie romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Allegro-ul final (297 m., 6/8), un rondo vioi, expresie a bucuriei de a trăi, de factura acelora din prima tinerețe este însă precedat, în mod de asemenea neobișnuit, de un *Adagio* patetic, în tonalitatea inițială *sol minor*.

Cvintetul de coarde în *sol minor* este cel mai frecvent cîntat și în zilele noastre, prin frumusețea melodică, prin dramatismul expresiei, prin perfecțiunea formei, deși novatoare.

De aceeași popularitate în rîndurile iubitorilor muzicii de cameră de astăzi se bucură și unicul său cvintet de coarde cu clarinet în *La major* (K. V. 581).

Compus în anul 1789, an în care Mozart, deși lipsit de mijloace de existență, a creat și opera buffă *Cosi fan tutte*, cvintetul cu clarinet a fost dedicat aceluiași prieten al compozitorului, clarinetist valoros, pentru care a mai compus un trio cu clarinet (K. V. 498) și un Concert pentru clarinet și orchestră (K. V. 622). Anton Stadler.

Trebuie cunoscut faptul că Mozart este unul dintre primii compozitori austro-germani care a folosit clarinetul în muzica de cameră și în cea simfonică, după Stamič.

Cvintetul cu clarinet constituie o contribuție a compozitorului la dezvoltarea formei de sonată și la accentuarea specificului național al muzicii sale.

Prima mișcare, un *Allegro* (197 m., 2/2), în formă de sonată cu trei teme constitutive, necontrastante și cantabile, expuse succesiv de coarde și clarinet, în dialoguri timbrale, de o frumusețe, puritate și perfecțiune a formei, sublime.

După reamintirea celor trei teme constitutive, în concluzia mișcării reapare incipitul temei principale.

Mișcarea a doua, Larghetto (85 m., 3/4), în formă de lied, reprezintă un exemplu strălucit al caracterului vocal al muzicii sale instrumentale, în special în mișcările lente.

Aici clarinetul are rol solistic predominant, deoarece el expune prima temă, o cantilenă de largă respirație, pe un acompaniament al instrumentelor de coarde cu surdină.

Mișcarea a treia, *Menuetto* (32 m.) conține două triouri distincte: primul (41 m.), în tonalitate minoră — *la minor* — expresie a îngîndurării compozitorului, încredințat primei violine, cu acompaniamentul celorlate trei instrumente de coarde, fără prezența clarinetului.

Cel de-al doilea trio (51 m.), în tonalitate luminoasă, *La major*, dezvăluie rădăcinile sale folclorice, prin caracterul evident de „ländler" austriac expus cu precădere de clarinet, în acompaniamentul ritmic specific al instrumentelor de coarde.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima mișcare, *Allegretto con variazioni* (141 m. 2/2), în tonalitatea inițială La major, pornește de la o temă simplă, aproape copilărească, urmată de cinci variațiuni de o inventivitate și bogăție melodică, ritmică și contrapunctică uimitoare.

Variațiunea a treia este sumbră, expresie concludentă a dualismului mozartian. După variațiile 4 și 5 în La major, o *Coda* vie și spirtuală încheie această capodoperă mozartiană.

În anul 1790, Mozart compune un cvintet de coarde în *Re major* (K. V. 593) de o deosebită profunzime și complexitate a gîndirii polifonice și a arhitecturii sonore.

Primul *Allegro* (260 m., 2/2) debutează cu un *Larghetto* (3/4) care revine suprinzător, între reexpoziție și concluzia formei de sonată ; *Adagio* (104 m., 3/4) elaborat la subdominantă, în Sol major este meditativ și pasionat.

Tema menuetului (47 m.) este reluată în imitație între violina întîi și prima violă, la distanță doar de un timp. iar *Trio* (52 m.) polifonic aduce și pizzicati.

În *Allegro*-ul final (279 m., 6/8) în formă de rondo sonată de o amplă elaborare contrapunctică, tema a doua este ea însăși o temă contrapunctică.

Ultimul său cvintet de coarde (K. V. 614) în *Mi bemol major* este și ultima sa lucrare de muzică de cameră. Compus în ultimul an al vieții sale, cvintetul de coarde în Mi bemol major dezvăluie surprinzător vivacitatea înaripată, caracteristică creației din prima tinerețe a compozitorului, precum și mereu mai strînsa apropiere de folclor.

Iată trio-ul din cadrul menuetului, un autentic „ländler" austriac, în factura melodică, cît și acompaniamentul ritmic, parcă imitînd un taraf sătesc.

Ca și cum ar fi avut în față viața întreagă, iată cum cîntă Mozart bucuria de a trăi, doar cu cîteva luni înainte de a muri, în *Allegro*-ul final din ultimul său cvintet de coarde, conceput s-ar părea mai degrabă în stilul lui Haydn, dacă nu am lua cunoștință, în cuprinsul finalului, de un asemenea fugatto complex.

În ultimul an al vieții sale, Mozart ia cunoștință de un instrument muzical nou : „armonica lui Franklin" sau „armonica de sticlă" purtînd numele celebrului fizician american Benjamin Franklin, care a inventat, sau numai a perfecționat acest instrument muzical, dîndu-i denumirea de „harmonica".

Genialul compozitor compune un *Adagio și rondo* pentru un cvintet *sui generis*, alcătuit din : flaut, oboi, violă, violoncel și... armonica de sticlă ! (K. V. 617).

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1956, cu prilejul bicentenarului naşterii marelui muzician, a fost organizat de către Universitatea din Illinois (S.U.A.) un festival Mozart, în cadrul căruia a fost prezentat acest cvintet. La „harmonica de sticlă a lui Franklin" a cîntat Soliman Stravinsky, fiul lui Igor Stravinsky.

În zilele noastre, muzica de cameră de Mozart a încetat a mai fi un privilegiu al aristocraţiei sau burgheziei înavuţite. Pretutindeni astăzi, pe întregul glob, prin intermediul concertelor de muzică de cameră, a discului, radioului şi televiziunii, iubitorii muzicii lui Mozart se pot desfăta ascultînd frumuseţile inepuizabile ale creaţiei sale de cameră.

Pretutindeni astăzi, pe întregul glob, există formaţii de muzică de cameră profesioniste, multe dintre ele de prestigiu internaţional, care au permanent în repertoriu creaţia de cameră mozartiană. Integrala creaţiei sale de muzică de cameră există astăzi în mai multe ediţii de discuri, rod al creaţiei interpretative a unora dintre aceste formaţii de prestigiu.

În ţara noastră există o frumoasă tradiţie a muzicii de cameră, profesionistă şi de amatori, încă din secolul trecut. Între cele două războaie mondiale, George Enescu a susţinut şi o bogată activitate de muzică de cameră, în cadrul şi în afara *Asociaţiei de muzică de cameră* înfiinţată în anul 1925. În programele formaţiilor de cameră la care participa şi a *Cvartetului Enescu,** creaţia lui Mozart îşi găsea totdeauna locul cuvenit.

În anii socialismului, muzica de cameră de Mozart a devenit în ţara noastră, un bun spiritual al iubitorilor de muzică. Învăţămîntul artistic, formaţiile de cameră din ţara noastră, radioul, televiziunea şi discul, contribuie la răspîndirea largă a muzicii de cameră de Mozart.

Concertele pentru claviatură şi orchestră

Dacă sonatele pentru claviatură au fost compuse, în majoritatea lor, în scop didactic, concertele pentru claviatură şi orchestră au fost create pentru a fi interpretate de Mozart însuşi, în tripla calitate de compozitor, interpret şi capelmaestru.

Ele reprezintă expresia cea mai complexă a gîndirii mozartiene cu sunetele, ca sinteză stilistică paneuropeană a secolului luminilor.

Mozart a compus 21 de concerte pentru claviatură şi orchestră, 1 concert pentru două claviaturi şi orchestră şi 1 concert pentru trei claviaturi şi orchestră.

* alcătuit din : George Enescu (vioara I), Constantin Bobescu (vioara II), Alexandru Rădulescu (violă), Theodor Lupu (cello).

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a compune primul său concert pentru claviatură și orchestră, Mozart s-a familiarizat cu stilul concertant al epocii și stadiul variantelor lui *all'italico, alla francese, alla tedesca*, așa cum apărea el în sonatele pentru claviatură semnate de H. F. Raupach, L. Honauer, Joh. Schobert, J. G. Eckard, C. Ph. E. Bach și J. Chr. Bach, „milanezul" stabilit la Londra.

Din mișcările unora dintre sonatele pentru claviatură ale acestora, Mozart realizează 7 adaptări concertante pentru claviatură și orchestră, pe care le intitulează *„Pasticcio"*.

Datînd din anul 1767, pe cînd Mozart avea 11 ani, aceste *„Pasticcio"* sînt înscrise în catalogul Köchel cu numerele 37, 39, 40, 41, iar cu numărul 107 sînt înscrise *Tre sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotte in Concerto dal Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart* cum consemnează autorul pe manuscris, în anul 1765 (după Einstein) sau 1771 (după W. Plath).

Primele trei concerte-prelucrări — *„Pasticcio"* — s-au păstrat cu manuscrisele autografe ale copilului de 11 ani, al patrulea — cu manuscrisul lui Leopold.

Formația orchestrală care acompaniază claviatura este alcătuită din : cvintetul de coarde, 2 oboaie, 2 corni (K. V. 37 și 39), plus 2 trompete (K. V. 40), sau cvintetul de coarde, 2 flauți și 2 corni (K. V. 41).

Cele trei concerte prelucrate după sonate de J. Cr. Bach sînt acompaniate doar de două violine și bass, adică : violina I, violina II, violoncelul și contrabasul.

La unele dintre aceste *„pasticci"* au rămas în manuscrisul autograf și cîteva cadențe, ceea ce înseamnă că ele au fost interpretate în fața unui anumit public salzburghez.

Desigur că aceste prelucrări concertante au constituit un exercițiu componistic pentru copilul de geniu, care abia în 1773, adică la vîrsta de aproape 18 ani, după cele trei călătorii de studiu în Italia, compune la Salzburg primul său Concert pentru claviatură și orchestră, K. V. 175, în Re major, tripartit. Orchestra este alcătuită din : cvintetul de coarde, 2 oboaie, 2 corni, 2 trompete și 2 timpani. Manuscrisul autograf s-a pierdut, dar era intitulat în limba italiană ca limbă a muzicii paneuropene : *Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart, nel dicembre 1773.*

Prima mișcare *Allegro* (230 m., 4/4) debutează cu un tutti amplu în care cele două teme principale sînt expuse în aceeași tonalitate, însoțite de punțile lor. Solo-ul clavecinului repetă prima temă, dar o însoțește de una nouă. După o scurtă intervenție a

Scanned with OKEN Scanner

orchestrei, clavecinul expune tema a doua, pe care o însoțește de asemenea cu o altă temă nouă, urmată de o alta, tot nouă, care precede intervenția orchestrei cu prima temă și puntea celei de a doua.

Urmează dezvoltarea, în care solistul își desfășoară modulațiile sale cvasi improvizatorice, întrerupte din cînd în cînd de rememorări ale orchestrei. Avem chiar surpriza reluării primei teme în Re major de către orchestră, cu funcție de falsă repriză, după care însă clavecinul își continuă jocul modulatoriu al dezvoltării. În cele din urmă orchestra expune repriza aproape identică cu expoziția, pregătind cadența solistului. După aceasta, orchestra expune un fragment din prima temă, urmat de puntea celei de a doua, astfel încheind mișcarea într-o formulă concertantă deosebită de a celorlalți compozitori care, după cadență repetau în întregime primul *tutti*.

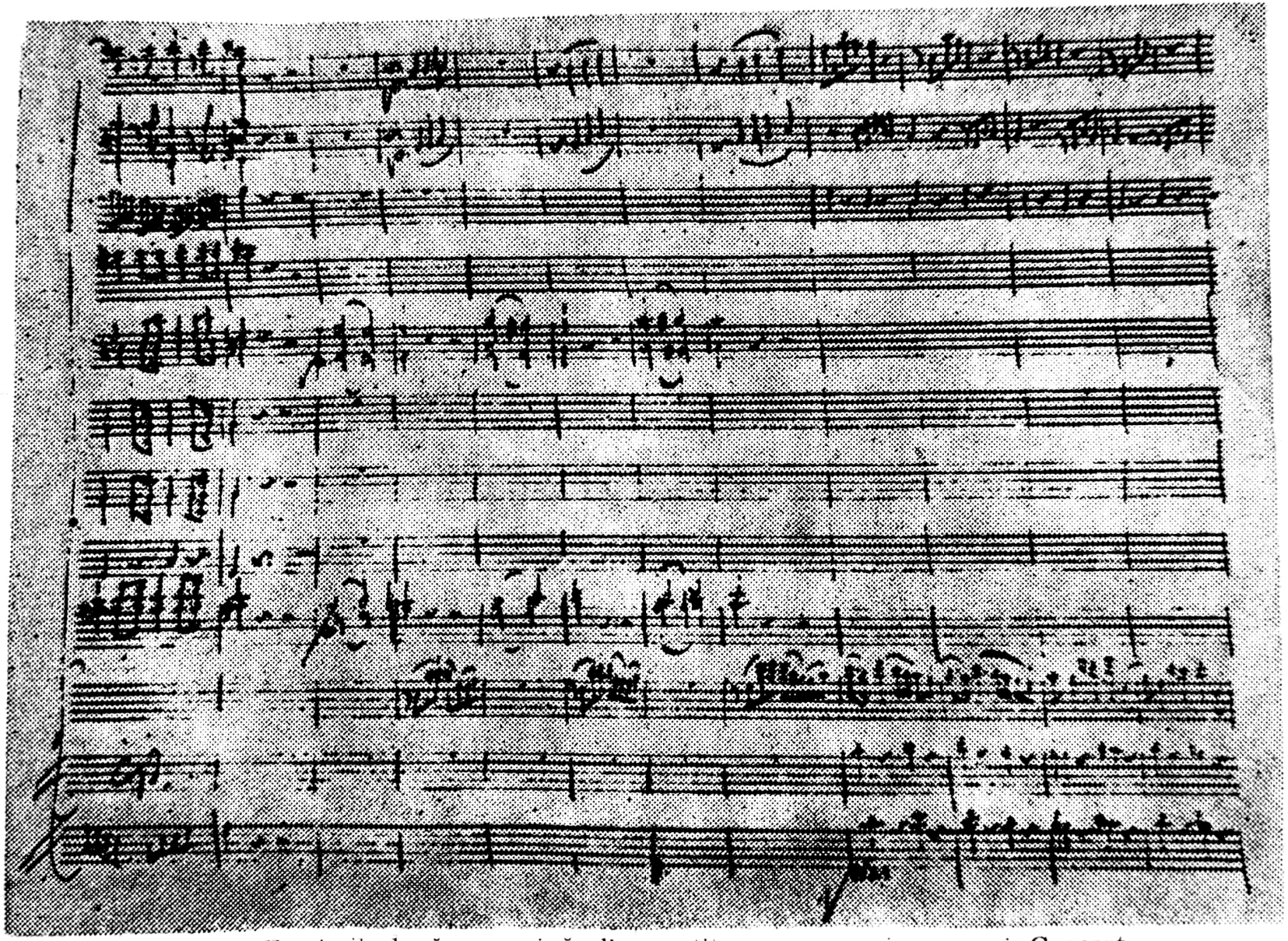
În mișcarea a doua, *Andante ma un poco Adagio* (119 m., 3/4), în *Sol major*, orchestra, (fără trompete și fără timpani) expune cele 2 teme principale ale unei formule compoziționale de sonată. Clavecinul reia prima temă dialogînd cu orchestra, după care o temă nouă pregătește reluarea temei a doua, variată și extinsă. După ce orchestra reamintește o temă de punte din prima secțiune, clavecinul expune o temă nouă, pe care orchestra o preia și o repetă mereu în secțiunea dezvoltării. Aceasta este o contribuție novatoare a lui Mozart la îmbogățirea tematismului dezvoltării, și implicit la îmbogățirea fondului de idei muzicale al mișcării, a cărei repriză este și ea îmbogățită prin ornamente și alte noi amănunte expresive.

Finalul *Allegro* (281 m., 2/2), în *Re major* reprezintă demonstrația de știință contrapunctică însușită de Mozart în Italia, cu eruditul Padre Martini și de îmbinare artistică a „stilului savant" cu cel „galant".

Urmînd exemplul maestrului său Michael Haydn, fostul capelmaestru la Timișoara și Oradea, din „spațiul mioritic", Mozart elaborează un amplu final în formă de rondo-sonată, de o factură cu totul neobișnuită.

Orchestra expune patru teme succesive: primele două ritmice și contrapunctice, a treia melodică, iar a patra ritmică, încredințată vocilor grave. Solo-ul clavecinului expune contrapunctic o variație melodică a primei teme, după care orchestra o preia în *fugato*, dialogînd cu clavecinul. Acesta expune o temă nouă, acompaniată de ritmul primei teme a orchestrei. Tema a doua nu este preluată de către clavecin, care însă preia și dezvoltă tema a treia melodică a orchestrei. Urmează o cadență amplă, acompaniată de orchestră, care repetă apoi singură și tema a patra. După o pauză

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după o pagină din partitura manuscris a unui Concert pentru claviatură și orchestră K. V. 466

Scanned with OKEN Scanner

generală, clavecinul expune o temă nouă, care solicită încrucișarea mîinilor, temă acompaniată numai de oboaie și corni.

Repriza mult extinsă, prin modulații, variațiuni, noi teme și contrapuncturi, precum și prin cadența acompaniată a clavecinului, și acesta extinsă, dar brusc întreruptă.

Orchestra reia prima temă, de astă dată elaborată într-o adevărată fugă, după care clavecinul reapare pentru a expune concluzia mișcării și a primului său concert.

Finalul acesta, atît de complex, a fost înlocuit de Mozart cu un alt *Rondo* (K. V. 382), un *Allegretto grazioso* (237 m., 2/4) în *Re major* compus în primăvara anului 1782, în scopul interpretării Concertului la Viena, în 3 martie 1782, de către compozitor. Mozart a mai interpretat concertul, în noua sa formă, la Viena, în 23 martie 1783, și la Mannheim, în 14 februarie 1788.

Facsimile ale cadențelor autografe se află la Festspielhaus Gemeinde din Salzburg, cu o prefață de Eusebiu Mandicevski.

Prima ediție a Concertului K. V. 175 a apărut la Paris, în anul 1784 la Editura Boyer.

Abia după doi ani Mozart compune al doilea Concert pentru claviatură și orchestră, al cărui manuscris autograf se află la Library of Congress din Washington și este intitulat tot în limba italiană: „Concerto di Cembalo Del Sgr. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart mp. Nel gianero 1776 a Salisburgo".

În acest interval de timp, tînărul muzician de 20 de ani și-a îmbogățit știința și cultura sa muzicală, prin contactul permanent cu maestrul salzburghez Michael Haydn și prin cunoașterea ciclului de șase concerte pentru clavecin op. XIII de Johann Christian Bach, apărut în anul 1775.

Mozart nu imită, dar este receptiv la sugestiile compoziționale ale creației maeștrilor mai vîrstnici.

Concertul K. V. 238 este în *Si bemol major*, asemenea Concertului nr. 4 de J. Chr. Bach. Orchestra este alcătuită din coarde, 2 oboaie (înlocuite cu 2 flaute în *Andante)* și 2 corni, asemeni orchestrei folosite de Bach „milanezul" stabilit la Londra.

Prima mișcare, *Allegro aperto* (202 m., 4/4) (termen de mișcare folosit deja în Concertul pentru violină și orchestră în *La major*, K. V. 219), debutează cu o preexpoziție orchestrală, în care sînt expuse cele două teme principale, cu anexele lor, plus a treia temă cu funcție de *coda*, dar și de punte în desfășurarea partidei solistului. Acesta expune prima temă la clavecin, după care orchestra se interpune cu un fragment din tema punții, pentru a se face legătura cu o temă nouă a clavecinului. Apoi este expusă și tema a doua, de către orchestră și de către clavecin, care o amplifică

și o variază în succesiuni de octave. După o nouă intervenție a orchestrei, urmează o dezvoltare amplă elaborată pe elemente noi, care solicită folosirea octavelor și a încrucișării mîinilor, pentru o succesiune de modulații, interceptate de tema coda.

Repriza debutează cu prima temă expusă fragmentat de solist și orchestră, după care continuă aproape identic cu expoziția, încheindu-se cu tema *coda*

Mișcarea a doua, *Andante un poco Adagio* (85 m., 3/4) în tonalitatea subdominantei *Mi bemol major* este o pagină simplă, constituită din două fraze juxtapuse, fără nici un element de virtuozitate, dar dificilă prin indicarea frecventă a tempo-ului *rubato*. La reluare, cele două fraze juxtapuse sînt expuse în aceeași tonalitate, *Mi bemol major*.

Rondeau Allegro (291 m., 2/2) în *Si bemol major*, debutează cu solo clavecinului care expune tema refren, reluată în *tutti* de orchestră. Cele trei cuplete ce se interpun între reluările temei refren sînt expuse diversificat de către clavecin și de orchestră, după care urmează o secțiune mediană în *Sol minor*, în caracter danubian „alla traca", cu cromatisme frecvente și *tempo rubato*, după modelul „alla francese" al *Rondeau*-ului. Reluarea temei rondo-ului de către orchestră, cu temele cupletelor într-o ordine schimbată și o orchestră ușor modificată, face ca această repriză să nu aducă prea multe elemente noi nici în partida clavecinului, nici în partida orchestrei, care este, în ansamblu, prea puțin pusă în valoare.

Mozart a interpretat acest concert la München, la Augsburg și în casa lui Cannabich, la Mannheim, în anii 1777—78. Cele trei cadențe au rămas la Salzburg, în copie, a lui Leopold Mozart. Facsimilele acestora au fost făcute de Eusebiu Mandicevski, cu o prefață a acestuia.

Prima ediție în 1792, la Berlin-Amsterdam, Editura Hummel.

Concertul pentru 3 claviaturi și orchestră a fost compus în luna următoare și posedă aceleași trăsături stilistice, dar subordonate limitelor tehnice ale celor trei pianiste dedicatare. K. V. 242, Salzburg februarie 1776 (Lodron Konzert). Orchestra este alcătuită din cvintetul de coarde, 2 oboaie și 2 corni.

Allegro, în Fa major (280 m., 4/4) în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție.

Adagio în Si bemol major (73 m., 4/4) de asemenea în formă de sonată.

Rondeau Tempo di Menuetto 3/4, Fa major (212 m.) în formă de rondeau „alla francese" cu o secțiune mediană în minor.

Scanned with OKEN Scanner

Manuscrisul autograf s-a aflat în Biblioteca de Stat din Berlin, pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial și purta titlul în limba italiană : „Originale del Concerto à 3 Cembali di Amadeo Wolfgango Mozart nel Febbraio 1776".

Cadențele la părțile extreme sînt scrise în partitură și dezvăluie tehnica de elaborare mozartiană a acestora, cu frecvente referiri la tematismul mișcărilor.

Concertul a fost dedicat (de către Leopold Mozart) Contesei Antonia Lodron din Salzburg și fiicelor ei Aloisia și Giuseppina, de unde și stilul „galant" care predomină. Manuscrisul este conceput pentru 2 clavecine și orchestră, cu precizarea de către însuși autorul „I soli del concerto a tre Cembali accomodati a due".

Nissen a găsit o copie-fragment a variantei pentru 3 claviaturi, scrisă de mîna lui Leopold Mozart cu dedicația în limba italiană, pentru contesa Lodron și fiicele sale, de unde concertul pentru 3 claviaturi și orchestră de Mozart a rămas cu supranumele de „Lodron-Konzert".

Din scrisorile lui Mozart aflăm că acest triplu concert a fost interpretat în primă audiție într-o Academie la Augsburg, în 22 octombrie 1777, cu organistul J. M. Demmler (primul pian), Mozart (al doilea pian) și constructorul de piane Stein (al treilea pian).

În Academia particulară din casa lui Cannabich, la Mannheim, concertul a fost interpretat de către domnișoara Rosl Cannabich (primul clavecin), domnișoara Weber (al doilea clavecin) și domnișoara Pierron Serarius (al treilea clavecin) în 12 martie 1778.

Într-o scrisoare din 27 iunie 1781, Mozart îl roagă pe tatăl său să-i trimită copii la cele „2 concerte pentru 2 piane". Se pare că este vorba de o variantă pentru 2 piane a acestui concert și dublul concert K. V. 316 a (365).

Concertul al 3-lea pentru o claviatură și orchestră K. V. 246 în *Do major* a fost compus la Salzburg în luna aprilie 1776 și este cunoscut sub denumirea „Lützow-Konzert", după numele unei contese salzburgheze, elevă a lui Leopold Mozart, soția comandantului cetății de apărare a orașului.

În prima mișcare, *Allegro aperto* (202 m., 4/4), Mozart elaborează deja o formă de sonată bitematică complexă, în care dialogul dintre claviatură și orchestră devine organic, în toate cele trei secțiuni ale mișcării. În plus, repriza este amplificată prin prelucrarea temei a treia cu funcție de coda, din expoziție, de către solist. Orchestra are o participare mai activă, nu numai în prima expoziție ce-i revine la începutul mișcării, ci și în dezvoltare și repriză, prin intervențiile coardelor, oboaielor sau cornilor.

Scanned with OKEN Scanner

Mișcarea a doua, *Andante* (133 m., 2/4), în *Fa major* este elaborată de asemenea în formă de sonată bitematică și coda, în care dezvoltarea, în tonalitate minoră, nu folosește elementele din expoziție. Repriza este concepută de astă dată în dialog între clavecin și orchestră.

Rondeau Tempo di Menuetto (303 m., 3/3) în Do major este o formulă compozițională proprie lui Mozart, din această perioadă de creație salzburgheză. El elaborează un rondo „alla francese" cu o secțiune mediană în *la minor*, de un dramatism copleșitor. Prima secțiune a rondo-ului debutează cu tema refrenului expusă de clavecinul *solo*, așa cum ne-a obișnuit compozitorul și în lucrările precedente de același gen. Dacă în prima secțiune a rondo-ului temele cupletelor și cea a refrenului sînt expuse succesiv de către cei doi parteneri, clavecinul și orghestra, în secțiunea a treia, la repetarea rondo-ului, după trio-ul în la minor median, se face în dialog pe aceeași temă, fragmentată între solist și orchestră. Procedînd astfel, Mozart asigură mișcării și întregului concert o unitate de monolit.

Manuscrisul autograf al concertului a dispărut la sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Există în facsimil transpunerea basului general în tutti orchestral și cadențele la primele două mișcări cu prefața lui E. Mandicevski. Prima ediție: Offenbach, J. André, Konzert op. 84 (1800).

Concertul al patrulea pentru claviatură și orchestră K. V. 271 în *Mi bemol major* a fost compus la Salzburg în luna ianuarie 1777 și este cunoscut sub denumirea „Jeunehomme-Konzert" după numele unei remarcabile pianiste pariziene care, cu prilejul unui turneu la Salzburg, i-a sugerat compozitorului crearea lucrării, prima capodoperă a genului.

Pentru prima oară Mozart elaborează o mișcare mediană, la relativa minoră, *do minor*, în stil „alla francese". Pentru prima oară Mozart elaborează prima mișcare *Allegro* (307 m., 4/4) în formă de sonată bitematică al cărei debut este divizat motivic între unisonul ritmic al orchestrei (2 măsuri) și *solo* (2 măsuri) după care orchestra continuă expunerea celor două teme și a celei de a treia, cu funcție de *coda*. Pentru prima oară Mozart precede expoziția solistului cu un tril suprapus concluziei expoziției orchestrei, după care dialogul solist-orchestră se produce în exclusivitate pe contrastul dintre cele două teme expuse inițial de orchestră, fără a se introduce teme noi ale solistului.

În dezvoltare, Mozart transfigurează tema întîi supusă travaliului tematic mai mult decît tema a doua.

Scanned with OKEN Scanner

Orchestra reia ritmul inițial al primei teme, care s-a impus în întreaga mișcare și după o culminație continuată de cadența solistului, cu ritmul ostinat opus șerpuirii temei a doua, urmează concluzia mișcării, în dialogul celor doi parteneri.

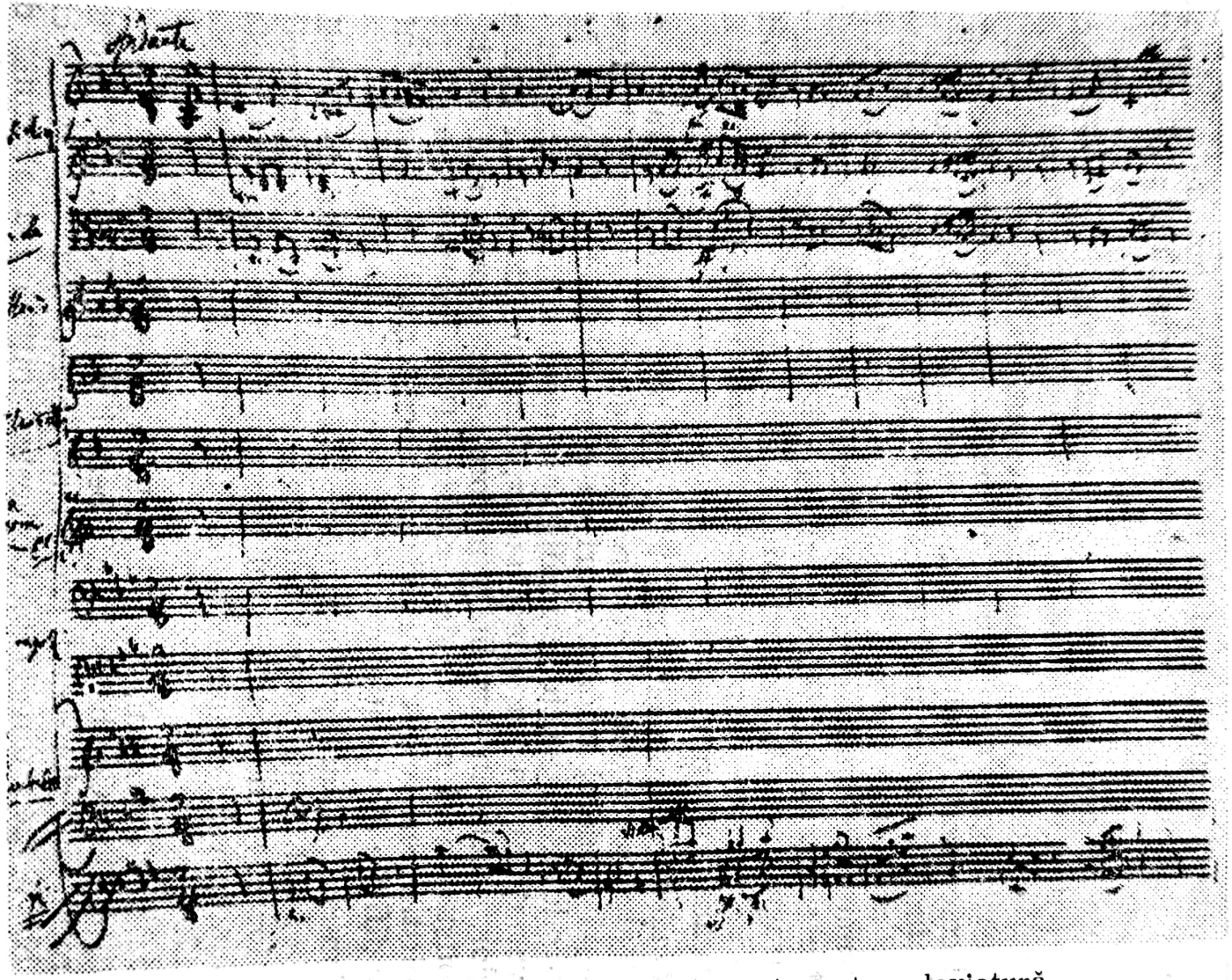
Desigur că Mozart, elaborînd acest *Allegro* dramatic și bogat în contraste, s-a gîndit la o cît mai mare apropiere de stilul „alla francese" al muzicii și al calităților interpretative ale pianistei franceze.

Poate că această preocupare l-a îndemnat să creeze paginile profund patetice din mișcarea a doua, *Andantino*, în do minor, care debutează cu cele două violine ce expun, în stil imitativ, ca un ecou, un ritm grav discontinuu, asemenea unor suspine. Peste acest ritm al celor două violine, solistul expune o temă simplă dar tristă în *do minor*, care se transformă într-un recitativ. După o intervenție a orchestrei cu o a doua temă, solistul reia variat prima temă urmată de o alta nouă, ce precede o cadență solistică. Dialogul între solist și orchestră continuă pînă la sfîrșitul mișcării, cu ritmul tragic expus la început. Mozart evită în această mișcare orice artificiu sonor, care ar putea impieta asupra purității sentimentului sumbru care predomină.

Rondeau Presto (467 m., 2/2), cel mai extins ca timp sonor dintre toate concertele anterioare, debordează de voioșie și vivacitate. După modelul unor trio-uri cu pian de Michael Haydn, Mozart introduce, ca secțiune mediană a rondo-ului, un menuet cu patru variațiuni, în *La bemol major*, Tema rondo-ului și cele ale cupletelor, unele în tonalități minore, sînt expuse mai întîi de către solist și apoi reluate de orchestră. Prin tempo și durată, prin rolul solistic permanent al claviaturii, acest rondo este una dintre paginile dificile ale creației mozartiene de gen.

Manuscrisul autograf s-a pierdut la sfîrșitul celui de al doilea război mondial. S-au păstrat cadențele în facsimil ale manuscriselor lui Mozart și în parte ale lui Leopold, la Salzburg, cu o prefață de E. Mandicevsk.i Prima ediție : Offenbach, la editorul J. André, în anul 1792.

Abia după doi ani, în 1779, Mozart compune la Salzburg un „Concerto à Due Cembali" în Mi bemol major K. V. 316 a (365), incomparabil superior celui precedent pentru trei (sau două) claviaturi, K. V. 242 din 1776. Orchestra inițială era alcătuită din coarde, 2 oboaie, 2 corni și 2 fagoți. Ulterior Mozart (sau altcineva) a adăugat în părțile extreme încă 2 clarinete, 2 trompete și 2 timpane. În această formulă orchestrală, Concertul a fost interpretat la Viena, de către autor și domnișoara Auernhammer, într-o Aca-



Facsimil după un *Andante dintr-un* Concert pentru claviatură și orchestră K. V. 482.

Scanned with OKEN Scanner

demie a familiei elevei sale, la 23 noiembrie 1781 și repetat la Augarten, cu mare succes, în 26 mai 1782.

Cadențele la mișcările I și III scrise de Mozart și de Leopold s-au păstrat la Salzburg și în facsimile scoase de Eusebie Mandicevski, cu o prefață a acestuia. Dinu Lipatti a compus și el cadențe pentru acest dublu concert, pe care l-a interpretat alături de Clara Haskil, în capitalele europene, între cele două războaie mondiale.

Dublul concert pentru claviatură este tripartit : *Allegro* (303 m., 4/4), în formă de sonată bitematică, *Andante* (105 m., 3/3), în *Si bemol* major, în formă de lied ; *Rondeau Allegro* (504 m., 2/4), în formă de rondo „alla francese".

Următoarele trei concerte pentru pian și orchestră K. V. 385 p (414), 387 a (413) și 387 b (415) au fost compuse de Mozart la Viena în lunile de toamnă și iarnă ale anilor 1782—83 și ale căror manuscrise autografe s-au pierdut la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, aflîndu-se pînă atunci în Biblioteca de Stat din Berlin.

Aceste concerte au fost compuse în scopul de a fi vîndute în copie de însuși compozitorul, prin subscripția iubitorilor de muzică din Viena, care au luat cunoștință din „Wiener Zeitung" din 15 ianuarie 1783 de următoarele :

„Domnul capelmaistru Mozart aduce la cunoștința preaonoratului public că a terminat de curînd trei noi concerte pentru pian. Aceste trei concerte, care pot fi acompaniate de o orchestră mare cu instrumente de suflat, dar și numai cu cvartetul de 2 viori, 1 violă, și violoncel, vor fi prezentate pentru prima oară la începutul lui aprilie, și numai pentru cei care doresc să participe (s-au și copiat și corectat de el însuși) dacă s-au înscris deja.

Așa cum s-a anunțat mai înainte, începînd din 20 pînă la sfîrșitul lui Martie, se pot procura la el bilete de subscripție contra 4 ducați. Locuința sa se află pe podul înalt în mica Herberstein Haus nr. 437, la etajul al treilea..."

Iată-l pe „divinul Mozart" și copiator de note, vînzător de bilete și agenție de publicitate.

Într-o scrisoare către tatăl său (28 decembrie 1782), Mozart îl informează despre aceste concerte (doar primul era terminat !) și despre virtuțile lor tehnice și estetice, care vor satisface atît pe specialiști, cît și pe simpli iubitori ai muzicii.

Aceste trei concerte au fost tipărite apoi la editura Artaria din Viena în anul 1785 în următoarea ordine : K. V. 385 p (414), 387 a (413) și 387 b (415). Varianta a doua a cadențelor la primul concert, K. V. 385 p (414) se află în manuscris autograf la Biblioteca Academiei Române din București, donate în anul 1956 de către

doamna Alice Wilke, fostă Georgette André, care a trăit în România și făcea parte din cunoscuta familie a editorului lucrărilor lui Mozart, André din Offenbach.* Fotocopiile acestor cadențe se găsesc la sfîrșitul volumului.

Concertul K. V. 385 p (414) a fost compus în toamna anului 1782 la Viena. Orchestra este alcătuită din coarde, 2 oboaie și 2 corni.

— *Allegro, La major*, (298 m,. 4/4), în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție, prima fiind monotonală. Dezvoltarea debutează cu o temă nouă, care după un pasaj de virtuozitate va modula în *fa diez minor*. Repriza este variată ;

— *Andante* (pe o temă de J. Chr. Bach), *Re major*, (105 m., 3/4) este în formă de lied ;

— *Allegretto, La major* (212 m., 2/2), în formă de rondo, care debutează cu tema refrenului expus de cvartetul de coarde. Solistul răspunde cu o temă nouă, după care dialogul celor doi parteneri continuă.

Primele 4 măsuri din *Andante* sînt un citat dintr-o Simfonie de J. Chr., Bach, ca un omagiu postum pentru cel care incetase din viață la 1 ianuarie 1782 și despre care Mozart îl informează pe tatăl său în următorii termeni :

„Ați aflat deja că Bach englezul a murit ? Mare pierdere pentru lumea muzicală !“ (10 aprilie 1782).

Concertul K. V. 387 a (413), compus în iarna anilor 1782—83 la Viena, are orchestra alcătuită din coarde, 2 oboaie, 2 corni.

— *Allegro, Fa major*, (387 m., 3/4), în formă de sonată bitematică, cu tema a doua expusă la dominantă în ambele expoziții. Dezvoltarea debutează cu *solo* în *do minor* cu o temă pe care orchestra o reia în *sol minor*. După cadența liberă a solistului, orchestra expune repriza pe tonică.

— *Larghetto, Si bemol major* (68 m., 4/4) este o temă variată și expusă succesiv de orchestră și solist.

— *Tempo di Menuetto, Fa major* (231 m., 3/4) este un rondo dialogat între claviatură și orchestră, al cărui debut este expus în *fugato*.

La acest concert s-au păstrat cadențele la primele două mișcări, dar nu în autograful lui Mozart, ci al lui Leopold, al căror facsimil a apărut în 1921 cu o prefață de E. Mandicevski.

Concertul K. V. 387 b (415) a fost compus în iarna anilor 1782—83 la Viena și pune în evidență deja tehnica sa contrapuntică *„alla tedesca”* perfecționată prin studiul temeinic al creației lui Bach și Handel.

---

* *Chronologisch Thematisches Verzeichnis Samtlicher Tonwerke W. A. Mozart*, 1964, p. 427.

Scanned with OKEN Scanner

— *Allegro, Do major* (313 m., 4/4) în formă de sonată, dar elaborată în stil fugato, ceea ce permite solistului și orchestrei să moduleze cu tema inițială în *la minor* și *do minor*. Repriza cu fugato inițial, revine ambilor parteneri.

— *Andante, Fa major* (88 m., 3/4) în formă de lied A B A este o pagină lirică de profundă expresivitate mozartiană, la care nu participă trompetele și timpanele.

— *Allegro, Do major* (262 m., 6/8) este elaborat într-o formă complexă de rondo-sonată, cu o surprinzătoare secțiune mediană în *do minor Adagio* 2/4. Dezvoltarea în *la minor* pe tema rondoului și repetarea secțiunii variate a *Adagio*-ului și a reprizei rondo-ului, conduce către încheierea acestei originale mișcări, în *pianissimo*.

Aceste trei concerte au fost interpretate de Mozart în cadrul Academiei sale din 22 martie 1783 în sala Teatrului Național din Viena, în prezența împăratului și, așa cum relatează „Magazinul" lui Cremer din aceeași zi, s-au bucurat de un deosebit succes. *„Academia s-a încheiat cu o încasare de 1600 de guldeni"* încheie „Magazinul" informația sa.

Concertul K. V. 387 b (415) are în componența orchestrei, pe lîngă cvartetul de coarde, 2 oboaie, 2 fagoți, 2 corni și în plus 2-trompete în Do și 2 timpane.

În anul 1784, anul de glorie pianistică vieneză a muzicianului, Mozart a compus 6 concerte pentru pian și orchestră, pe care le intitulează pentru prima oară în limba germană : *„Ein Klavier Konzert.* Begleitung 2 Violini, Viola e Basso (2 Oboe, 2 Corni *ad libitum)"*, așa cum își intitulează primul său concert *„alla tedesca"* din cele șase ale anului, K. V. 449, datat: 9 februarie 1784, în *Mi bemol major*. Este un concert cameral, compus pentru una dintre elevele sale vieneze, Barbara Ployer, fiica unui funcționar de stat.

Astfel se explică posibilitatea camerală a acompaniamentului cu un cvartet de coarde și prezența *ad libitum* a perechilor de oboaie și corni.

Acest concert este prima lucrare pe care o notează Mozart în Catalogul său tematic.

Mozart l-a interpretat în primă audiție publică într-o Academie din 17 martie 1784.

Prima mișcare, *Allegro vivace* (384 m., 3/4), *Mi bemol major* este elaborată în formă de sonată tritematică, cu dublă expoziție, în care tema a doua este expusă la dominantă în ambele expoziții. Dezvoltarea, cu tema întîi variată, expusă la început de către pianul *solo*, oferă solistului posibilitatea de a-și etala virtuozitatea prin

Scanned with OKEN Scanner

numeroase arpegii modulante. Repriza variată și cu o modulație în *do minor*, include și cadența liberă a solistului.

Mișcarea a doua, *Andantino* (sau *Andante*, cum este scrisă indicația de tempo la portativul bassului), (124 m., 2/4), în *Si bemol major* este în formă de sonată fără dezvoltare, în care prima temă bipartită este expusă mai întîi de către cvartetul de coarde, apoi de către solist, dar într-o formă variată. Tema a doua, la dominantă, bogată în cromatisme „alla traca", modulată pînă la tonalitatea *La bemol major*, unde o repetă orchestra și solistul. După cîteva modulații, cele două teme sînt reluate în dialog între cei doi parteneri, pînă la încheierea mișcării.

Finalul, *Allegro ma non troppo* (321 m., 2/2), în *Mi bemol major*, este elaborat într-o formă neobișnuită de rondo variat cu prima temă expusă în *fugato* și variată la fiecare reluare, într-un dialog contrapunctic, alternat cu interludii „galante". În concluzia acestei mișcări, Mozart expune tema inițială într-o nouă variantă ritmică impusă prin măsura de 6/8.

Manuscrisul autograf a dispărut la sfîrșitul celui de al doilea război mondial.

Concertul următor este datat 15 martie 1784, Viena, și marchează trăsături noi stilistice, caracteristice perioadei vieneze : accentuarea prezenței cromatismului, a ornamenticii, a minorului și repetitivității orfice „alla traca", precum și cristalizarea stilului pianistic *„alla tedesca"* mozartian. Și acest concert, K. V. 450 este intitulat în limba germană : „Ein Klavier Konzert". Begleitung 2 Violini, 2 Viole, 1 Flauto, 2 oboe, 2 Fagotti, 2 Corni e Basso.

Așadar, nu mai este vorba despre un concert pentru „clavecin sau forte piano", ci doar pentru noul instrument cu ciocănele, construit în acei ani, pianul (clavirul).

De asemenea, nu mai este vorba despre o orchestră camerală, alcătuită din cvartetul de coarde, ci de o amplă orchestră simfonică, cu 2 viole și toate instrumentele de suflat, cu excepția clarinetelor și a trompetelor.

Prima mișcare, *Allegro* (308 m., 4/4) în *Si bemol major* este elaborată în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție, în care tema a doua este expusă la dominantă în ambele expoziții.

Tema întîi nu mai este construită pe treptele arpegiului, ci este intens cromatizată și expusă de către instrumentele de suflat : oboaie, fagoți și corni. După un *tutti* de orchestră modulant al punții, tema a doua, sincopată, este expusă la dominantă de către cvartetul de coarde, după care orchestra continuă secțiunea concluzivă

Scanned with OKEN Scanner

a expoziției introductive, sau falsa expoziție — cum i se mai spune, desigur, impropriu.

Expoziția a doua, a solistului, debutează cu un pasaj amplu de virtuozitate pianistică, după care solistul expune tema inițială cromatică, apoi o temă nouă în *sol minor*, și ea înecată în game cromatice. O intervenție scurtă a orchestrei schimbă brusc atmosfera, prin apariția unei teme grațioase în *Fa major* expusă de către pianist, care continuă cu un șir de pasaje arpegiate.

Dezvoltarea constă într-un șir de modulații pianistice de virtuozitate, după care orchestra reamintește tema inițială, cromatizată însă la dominantă.

Repriza continuă dialogul între pian și orchestră pe prima temă, după care, surprinzător, orchestra reamintește tema proprie a expoziției solistului, dar variată, precum și tema a doua sincopată. Urmează cadența mare de virtuozitate a solistului, după care se încheie prima mișcare.

Mișcarea a doua, *Andante* (113 m., 3/8) în *Mi bemol major* este elaborată asemenea unei teme cu variațiuni. Tema este expusă inițial de către orchestră, după care urmează reluarea ei variațională și dialogată între pian și orchestră, prin sincope, arpegii cromatice, ornamente și segmentarea finală a temei.

Finalul, *Allegro* (315 m., 6/8), în *Si bemol major*, elaborat în formă de rondo-sonată, în care tema inițială este expusă de pian solo și reluată de orchestră, are un caracter de semnal de vînătoare. Temele cuplet interpuse între diversele reveniri ale temei refren, precum și permanentul dialog între pian și orchestră, oferă prilejul celor doi parteneri și fiecărui instrumentist în parte să demonstreze calitățile lor tehnice și estetice *„alla tedesca"*.

Concertul a fost interpretat în primă audiție de către Mozart la 24 martie 1784. Manuscrisul autograf se află la Biblioteca de Stat din Weimar, cu cadențele la părțile I și III.

Doar după o săptămînă de la terminarea acestui concert, pe care l-a interpretat în 24 martie și tipărit la Editura Artaria din Viena abia în 1798, Mozart termină un alt concert pentru pian și orchestră, K. V. 451 în *Re major*, datat 22 martie 1784. Orchestra este mai amplă, reunind coardele (cu 2 viole), 1 flaut, 2 oboaie, 2 fagoți, 2 corni, 2 clarini (trompete) și timpane.

Ornamentica, minorul, cromatismul și repetitivitatea „alla traca" se accentuează. Prima mișcare, *Allegro* (325 m., 4/4) elaborată în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție, în care tema a doua este expusă la dominantă în ambele expoziții, debutează în *tutti* cu o temă în ritm de marș unisonic, proprie tonalității *Re major*. Tema a doua bipartită este expusă de violina primă

Scanned with OKEN Scanner

și apoi de flaut. Secțiunea a doua este expusă de către corni și oboaie pe tonică. Expoziția solistului debutează cu o variantă a primei teme expusă de orchestră, după care tema proprie solistului, în *fa diez minor*, continuă cu arpegii contrapunctice peste ritmul energic al orchestrei, în diferite tonalități. Tema a doua este expusă de astă dată de către flaut, căruia îi răspunde pianul, care preia sfîrșitul temei în octave. După o cadență în *la minor*, urmează o punte cromatizată și sincopată a primului *tutti*, ornată cu o gamă cromatică și o succesiune de arpegii ale pianului, care oferă un exemplu de atonalism mozartian, pe care îl vom mai întîlni și în alte pagini ale muzicianului.

După un dialog între pian și orchestră, dezvoltarea constituită din arpegii modulante, readuc tonalitatea inițială și repriza cu debutul ei majestuos. Aceasta, la rîndul ei amplificată, conține și cadența liberă a solistului, după care ritmul stenic inițial încheie mișcarea.

Mișcarea a doua, *Andante* (99 m., 2/2), in *Sol major*, în formă de lied ABACDA debutează cu prima temă romanțioasă expusă de către solist și apoi reluată de către orchestră. Urmează o scurtă tranziție către tema a doua *cantabile*, la dominantă, după care o nouă tranziție a instrumentelor de suflat redau tema inițială solistului. O secțiune mediană în *mi minor* expusă de pian modulează către o nouă temă cantabile, în *Do major*. După o nouă tranziție cu modulații în tonalități minore, prima temă reapare la orchestră, expusă în imitații în tonalitatea inițială. Solistul preia tema inițială în octave ; căreia orchestra îi subliniază concluzia, după care pianul îi adaugă o *coda*, reluată de suflătorii în lemn.

Finalul, *Allegro di molto* (394 m., 2/4) în *Re major*, elaborat în formă de sonată bitematică, în care tema a doua este expusă la relativa minoră *si minor*. Dezvoltarea supune travaliului tematic prima temă, într-un iureș sonor al solistului și al orchestrei, care ajung pînă la tonomodalitatea *do diez minor*. Prin imitații și pasaje modulante de virtuozitate pianistică, se ajunge la punctul de orgă, unde este intercalată cadența liberă a solistului. Surpriza acestei petreceri populare apare odată cu schimbarea măsurii și ritmului de 2/4 în 3/8 ceea ce dă un impuls final atît solistului cît și orchestrei.

După o săptămînă de la terminarea concertului, Mozart l-a interpretat în primă audiție la 31 martie 1784.

Manuscrisul autograf s-a pierdut în 1945 ; s-au păstrat cadențele la părțile extreme, copiate de Leopold Mozart.

La 8 august 1786, Mozart îi trimite o copie a concertului Contelui von Fürstenberg, împreună cu copii la alte patru concerte: K. V. 453, 456, 459 și 488.

Scanned with OKEN Scanner

Prima ediție a apărut la Paris, în anul 1785 la Editura Boyer.

La 12 aprilie 1784, Mozart termină un al doilea concert pentru eleva sa Barbara Ployer. Este singurul concert pentru claviatură în această tonalitate, Sol major, K. V. 453, cu o orchestră alcătuită din coarde (cu 2 viole), 1 flaut, 2 oboaie, 2 fagoți și 2 corni.

Prima mișcare, *Allegro* (394 m., 4/4), elaborată într-o formă de sonată neobișnuită, debutează cu o temă de marș „alla francese" expusă în *piano* de violinele prime, acompaniate în optimi de către violinele secunde și de viole, care se încheie pe un *grupetto*. O punte modulantă în *Si major* conduce către tema a doua care modulează către *mi minor*, temă repetată de către suflători. Secțiunea concluzivă a primei expoziții se desfășoară în tonalitatea inițială, dar după modulații în tonalități cu bemoli. Un acord disonant pe tonică (fa becar, si, re, sol diez), cu tritonul diabolic la bază, marchează concluzia orchestrală a primei expoziții.

Solistul preia și repetă variat întreaga expoziție a orchestrei, cu excepția temei a doua care este expusă la dominantă și apoi în *si minor*.

Dezvoltarea debutează în *Si bemol major*, cu arpegii ascendente și descendente modulatorii, suprapuse pe un ritm de 4/4 mereu repetat. Un nou ritm îl înlocuiește prin clapele pianului *solo*, fără participarea orchestrei, ritm modulant care readuce tema inițială. Repriza modificată cu noi modulații și cuplări motivice include cadența liberă a solistului, după care acordul disonant pe tonică oferă orchestrei obligația de a încheia această originală mișcare.

Mișcarea a doua, *Andante*, (135 m., 3/4) în Do major este o pagină meditativă în care pendularea major-minor, caracteristică folclorului dunărean este predominantă. Elaborată în formă de lied ABA, în care tema inițială expusă de orchestră este urmată de o punte dramatică, cu acorduri abrupte și răspunsuri diafane ale flautului și oboaielor, se încheie în tonalitate minoră.

Solistul preia incipitul temei, după care expune o cantilenă expresivă în *sol minor*, acompaniat de orchestra. Puntea acesteia conduce către aceeași concluzie sumbră, după care instrumentele de suflat intonează prima temă în Re major. Răspunsul pianului se face în *re minor*, dar se încheie pe dominanta lui *do diez minor*. De aici modulează rapid către Do major, pentru ca solo-ul de pian să readucă tema inițială. Urmează cantilena pianului, de astă dată în *Mi bemol major*, variată, contrapunctată și modulată pînă la tonica mișcării, după care puntea cu acordurile abrupte conduce către punctul de orgă pentru cadența liberă a solistului. După aceasta, suflă-

Scanned with OKEN Scanner

torii reiau tema inițială și o modulează către minorul sumbru, peste care solistul suprapune succesiuni de game minore pînă la ultima măsură care, singura, este în *Do major*.

Finalul, *Allegretto* (346 m., 2/2) în *Sol major* este o temă „populară" cu variațiuni și un *Final* consemnat în partitură.

După expunerea temei, bogată în apogiaturi scurte de către orchestră, prima variațiune este încredințată pianului, aproape *solo*. Variațiunea a doua este în triole la pian cu acompaniamentul suflătorilor și apoi a coardelor cu intenții imitative.

Variațiunea a treia este melodică și vocală, expusă mai întîi de către orchestră în stil imitativ, apoi de către pian, cu mîna stîngă arpegiind basul în stil Alberti.

Variațiunea a patra este un dialog între pian și orchestră, cu sincope și modulații cromatice care țin locul variațiunii minore, absentă aici.

Ultima variațiune antrenează în *forte* și pianul și orchestra, pentru a pregăti Presto-ul final, de o exuberanță similară finalurilor operelor bufe de Mozart.

Iureșul frenetic al finalului pe aceeași temă, ca fiind a șasea variațiune, încetează brusc, după care pianul reexpune tema „populară" acompaniat de coarde în *pizzicato*. Orchestra repetă ultima secțiune, iar ultimele măsuri sînt împărțite, cîte una, succesiv pianului și orchestrei, după care — *Fine !*

Concertul a fost interpretat în primă audiție de către Barbara Ployer, acompaniată de o orchestră condusă de Mozart într-o Academie particulară în locuința de campanie a acesteia din Döbling, în apropierea Vienei.

Manuscrisul autograf s-a pierdut în 1945, la Berlin.

S-a păstrat cadența „per il primo Allegro" în manuscris autograf.

Prima ediție : Speyer, Bossler, op. IX (1787).

Concertul K. V. 456, în *Si bemol major* este datat 30 septembrie 1784 și se pare că a fost compus pentru pianista oarbă de la 3 ani, Maria Theresia Paradis (1759—1824) care, pentru arta ei de cîntăreață, pianistă, organistă și compozitoare a primit o pensie pe viață din partea împărătesei Maria Theresia.

Orchestra are aceeași componență cu aceea a concertului precedent și este intitulat tot în limba germană „Ein Klavier Konzert".

Prima mișcare, *Allegro vivace* (364 m., 4/4) în Si bemol major, în formă de sonată bitematică cu două expoziții și cu tema a doua la dominantă în ambele expoziții, debutează cu un ritm de marș „alla francese". În cea de a doua expoziție, a solistului, acesta mai introduce o temă nouă, bogat ornamentată „alla traca", care, traver-

Scanned with OKEN Scanner

sînd tonalitățile *Re bemol major* și *fa minor* face legătura cu tema a doua din prima expoziție, a orchestrei.

Dezvoltarea debutează cu o temă nouă expusă de solist, la dominantă, după care urmează un pasaj de virtuozitate ce se leagă de o nouă idee muzicală, dramatică și expresivă, continuată cu un șir de arpegii precedînd repriza. Aceasta apare amplificată prin faptul că include ambele teme ale dominantei, și cea a orchestrei și cea a solistului, precum și cadența liberă a solistului.

Mișcarea a doua, *Andante un poco sostenuto* (209 m., 2/2) în *sol minor* este o temă cu variațiuni, între care și o variațiune în tonalitate majoră care, prin repetițiile ei, oferă posibilitatea unui dialog permanent și mereu transfigurat între solist și orchestră, cu suflătorii ce au un rol coloristic de seamă.

Finalul, *Allegro vivace* (324 m., 6/8) în *Si bemol major*, debutează cu pian *solo*, care expune tema „vînătorească" a refrenului formei de rondo. Al doilea cuplet este în *Fa major*, iar al treilea în *si minor*, cu măsura schimbată din 6/8 în 2/4, după care se reia tema refrenului în tonalitatea inițială, urmată de al doilea cuplet și de cadența liberă a solistului ce precede încheierea mișcării și a concertului.

Manuscrisul autograf se află în Berlinul de vest, la Biblioteca de Stat. S-au păstrat și cadențele.

Prima ediție a apărut la Offenbach în anul 1792, editor J. André ; Concerto, Œuvre 21.

Al șaselea concert al anului 1784, K. V. 459 în *Fa major* este datat 11 decembrie 1784 și intitulat „Ein Klavier Konzert", Begleitung 2 Violini, 2 Viole, 1 Flauto, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani e Basso.

Prin durata timpului sonor al mișcărilor și prin amploarea formației orchestrale, acest concert, supranumit *„KronungsKonzert"* pentru că a fost interpretat de Mozart la Frankfurt pe Main cu prilejul încoronării împăratului Leopold al II-lea, inaugurează seria marilor „simfonii cu pian", *„alla tedesca"* ale compozitorului.

Prima mișcare, *Allegro vivace* (410 m., 2/4) în *Fa major*, în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție, în care tema a doua apare pe tonică în ambele expoziții. În expoziția a doua a solistului apare o nouă temă, proprie acestuia, dar la dominantă, Do major, tonalitate în care solistul introduce o altă temă nouă, expusă mai întîi de suflătorii de lemn. Tema întîi în ritm de marș „alla francese" reapare mereu în expoziția solistului și în dezvoltare.

Repriza debutează cu tema inițială a concertului expusă de pianul *solo*, după care apare și tema a doua a expoziției orchestrei,

Scanned with OKEN Scanner

dar sînt absente temele noi ale expoziției solistului. Repriza este amplificată printr-o *coda* a solistului și prin cadența liberă a acestuia.

Mișcarea a doua, Allegretto (159 m., 6/8) în *Do major* este elaborată în formă de lied ABA în care solistul dialoghează cu orchestra după ce aceasta a expus prima temă. Tema a doua, mai sentimentală, este expusă mai întîi de către oboi și flaut, apoi este preluată de către solist, după care el ornamentează tema întîi cu melisme „alla traca" și apoi o repetă în ritm lombard și sincopat.

Ultima mișcare, *Allegro assai* (506 m., 2/4) în *Fa major*, în formă de rondo-sonată de o vivacitate extremă, debutează cu o temă expusă de către solist, repetată de către orchestră. Aceasta schițează un început de *fugato*, care modulează către dominantă, apoi revine la tonică. Pianul expune în continuare primul cuplet, după care orchestra revine cu prima temă iar pianul se suprapune cu game și arpegii. Cvartetul de coarde expune apoi o nouă temă în *Do major*, pe care pianistul o preia variind-o. Urmează o secțiune dezvoltătoare în care *fugato*-ul inițial al orchestrei se extinde și se suprapune pe ritmul de marș al primei teme, în timp ce pianul lansează game și arpegii modulante. În cele din urmă tema întîi reapare în tonalitatea inițială, asemeni temei a doua după, care, punctul de orgă ce precede cadența liberă a solistului și concluzia dialogată a orchestrei și a solistului. Astfel se termină mișcarea și concertul „încoronării".

Manuscrisul autograf se află la Berlin, în Biblioteca de Stat, iar cadențele la părțile extreme la Graz, ca proprietate particulară.

În anul 1785 Mozart a compus la Viena trei concerte pentru pian și orchestră : K. V. 466 în *re minor*, K. V. 467 în *Do major* și K. V. 482 în *Mi bemol major*.

Primul, K. V. 466, în tonomodalitatea heptacordului lirei lui Orfeu, *re minor*, este singurul concert în această tonalitate și este datat 10 februarie 1785. Mozart l-a interpretat în primă audiție la 11 februarie, într-un concert cu subscripție, fără să fi avut timpul să controleze stimele copiate ale Rondeau-ului final, pe care l-a interpretat fără nici o repetiție, precum aflăm dintr-o scrisoare a lui Leopold Mozart către fiica sa. La acest concert a asistat și Josef Haydn. Componența orchestrei este identică cu aceea a concertului precedent, dar participarea ei este incomparabil mai complexă.

Prima mișcare, *Allegro*, (397 m, 4/4) în *re minor*, elaborată în formă de sonată bitematică cu dublă expoziție. Prima expoziție, a orchestrei (1—76) debutează cu o temă contrapunctică (1—16) expusă în *piano* de coarde, prin motive rachetă la basi și altele sincopate la celelalte voci.

Scanned with OKEN Scanner

Puntea debutează în *re minor* și prin modulațiile contrapunctic imitative ale motivului rachetă, prin *La major* către *Fa major*, tonalitate în care apare un dialog luminos între oboi și fagot pe de o parte și răspunsul flautului (m. 33—38), dialog ce l-a indus în eroare și pe Saint-Foix, care consideră acest dialog în Fa major ca fiind tema a doua; în realitate, tema a doua nu apare în prima expoziție a orchestrei, ci doar în expoziția a doua a pianului, expoziție solistică ce debutează cu o temă nouă expusă de pianul solist (m. 77) în re minor. Aceasta conține o secundă mărită, un *grupetto* și două apogiaturi lungi „alla traca".

Tema dialogată a punții, la relativa majoră, se desfășoară de astă dată între perechile de oboaie și fagoți pe de o parte, și pian cu violină pe de alta (m. 115—127), cadențînd pe dominanta *Fa major*, tonalitate în care este expusă tema a doua de către pian, cu o replică în ritm lombard, contrapunctată la coarde.

Travaliul tematic al dezvoltării (m. 174—254) se efectuează modulant pe tema întîi a expoziției pianului, alternativ cu ritmul rachetă sincopat al coardelor și completat cu pasaje de virtuozitate ale pianului.

Repriza (m. 254—365) reconstituie combinat tema întîi rachetă a primei expoziții în *re minor* și tema punții dialogată în *Fa major*, cu tema a doua a expoziției solistului, de astă dată în *re major*.

Tema întîi a expoziției solistului este absentă.

După cadența liberă a solistului (care nu s-a păstrat), orchestra expune secțiunea concluzivă a primei expoziții, încheind mișcarea în pianissimo, cu motivul rachetă cu care a debutat (m. 366—397) aceste pagini de profundă neliniște.

Mișcarea a doua, intitulată *Romance* (162 m., 2/2) în *Si bemol major* este un lied ABA în care prima și luminoasa frază, alcătuită din două perioade expuse de pianul *solo* și repetate de orchestră este urmată de secțiunea mediană a liedului. Aceasta este tripartită, prima și a treia parte sînt agitate în *sol minor*, iar a doua parte în *Si bemol major*. Secțiunea finală repetă variat prima secțiune a liedului romanță, plină de lumină.

Finalul, *Rondo (Allegro Assai)* (428 m. 2/2) în *re minor*, elaborat în formă de rondo-sonată, în care tema refrenului este expusă de pian solo și reluată în tutti de orchestră. Primul cuplet are funcția de punte și este constituit din două elemente reunite prin repetarea refrenului. Tema a doua este expusă de către suflătorii în lemn și repetată de către solist. Reluarea refrenului este urmată de al doilea cuplet, care ține locul dezvoltării și a reprizei. Dezvoltarea se efectuează pe primul element al punții și pe repe-

tarea celui de al doilea, iar în repriză este expusă tema a doua, însă în *re minor*. După cadență (care nu s-a păstrat) urmează o nouă repriză, cu expunerea primei teme în *re minor* și celei de a doua în *Re major*, iar în concluzie o *coda* în *Re major*, așa cum procedase Mozart cu finalul de la Praga al operei *Don Giovanni*.

Manuscrisul autograf se află la Viena, la *Gesellschaft der Musikfreunde*, dar fără cadențe. Beethoven, care a debutat la Viena cu acest dramatic concert, a compus cadențe pentru prima și ultima mișcare.

Prima ediție a acestei capodopere a apărut în anul 1796 la Editura J. André din Offenbach.

Concertul pentru pian K. V. 467 în Do major este datat 9 martie 1785 deși compus în luna februarie, așa cum se poate citi pe manuscrisul autograf. Componența orchestrei este asemănătoare celei precedente.

Prima mișcare, *Allegro maestoso* (417 m. 4/4) în Do major este elaborată într-o neobișnuită formă care debutează cu o temă de marș, ce va fi omniprezentă în întreaga mișcare, la diferite instrumente și în diferite tonalități și imitații. O a doua temă expusă de flaut și oboi, în *Do major*, îl face pe Saint-Foix să o considere ca tema a doua. În realitate, prima expoziție a orchestrei nu include tema a doua prezentă doar în expoziția a doua, a solistului, care debutează în *Sol major*, cu o frîntură de pasaj de virtuozitate (m. 74) și în repriză, pe tonică. În plus, expoziția a doua a solistului mai conține o temă nouă în sol minor, care are o asemănare izbitoare cu tema inițială a *Simfoniei în sol minor* din trilogia finală (m. 110) și care nu va mai reapare nici în dezvoltare, nici în repriză. Secunda mică cromatic descendentă (mi bemol — re), septima micșorată și secunda mărită sînt prezente în temele și modulațiile minore.

Pasajele de virtuozitate dificilă abundă în dezvoltare și în repriză, care este precedată de o temă nouă, în mi minor, generată de motivul triolat al primei teme. După cadența liberă a solistului, orchestra încheie singură mișcarea, cu o temă a punții și cu incipitul primei teme.

Mișcarea a doua, *Andante*, (104 m. 4/4), în *Fa major*, elaborată de asemenea într-o formă neobișnuită de lied. Coardele cu surdină expun prima temă, de o puritate sublimă, pe un acompaniament de triole, ritm omniprezent în toate cele 100 de măsuri ale mișcării. Pianul repetă prima temă, cu același acompaniament triolat la mîna stîngă și punctat cu sunetele *pizzicati* ale coardelor. Tema a doua, expusă tot de pian, în *re minor*, modulează continuu pînă cînd, după o modulație a orchestrei, solistul include o nouă temă.

Scanned with OKEN Scanner

Spre surprinderea ascultătorului, prima temă reapare, nu în tonalitatea inițială, ci în *La bemol major*, ornamentată de astă dată cu grupetto-uri și triluri. Revenind la *Fa major*, pianul, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic, termină inefabila cantilenă, pe același ritm implacabil.

Finalul, *Allegro vivace assai* (447 m. 2/4) în formă de rondo-sonată în *Do major*, expune repetat prima temă de către orchestră, după care pianul o preia și o redă în terțe, asemeni orchestrei. Urmează două cuplete ale pianului și reluarea temei refrenului de către orchestră, după care prima măsură a primei teme este expusă printr-un amplu travaliu motivic, la numeroase modulații cromatice, dificile pentru solist. Acesta readuce prima temă și primul cuplet, modulat și ornamentat, după care noi pasaje de virtuozitate ne conduc pînă la cadența liberă a solistului, Concluzia mișcării și a concertului este încredințată ambilor parteneri, prin repetarea temei inițiale a rondo-ului, iar *coda*, prin cinci succesiuni de game octavizate ale pianului, peste măsura a 2-a a temei refrenului, expusă odată de coarde, și a doua oară de suflători.

Manuscrisul autograf se află la Fundația Heineman din New York.

Cadențele nu s-au păstrat.

Prima ediție a apărut la Editura Breitkopf și Härtel din Leipzig în anul 1800, pe baza manuscrisului original pe care Constanze Mozart l-a predat editurii.

Andantele a adăugat noi valențe estetice și emoționale filmului „Elvira Madigan".

Al treilea Concert pentru pian și orchestră al anului 1785 este datat 16 decembrie și este înscris în K. V. 482, în *Mi bemol major*, cu o orchestră similară concertului precedent, cu excepția a 2 clarinete în *Si bemol*, care înlocuiesc perechea de oboaie.

Prima mișcare, *Allegro*, (381 m. 4/4) debutează unisonic cu un *tutti* în ritm marțial în *forte*, cu un răspuns în *piano* al fagotului și cornilor. După repetarea acestei introduceri cu răspunsul în altă distribuție organologică, flautul, clarinetul, fagoții și cornii expun, pe o pedală de *mi bemol*, de două ori, o frază de 8 măsuri, contrapunctată la violinele prime, în *piano*. Un tutti în forte, modulează către *Si bemol major*, care devine o pedală superioară, prin șaisprezecimile repetate ale violinelor prime, sub care se constituie un unison al coardelor grave, pe un motiv din contrapunctul violinei prime, expus mai înainte. O scurtă tranziție a suflătorilor de lemn, ne readuce în *Mi bemol major*, cînd violinele prime, primul corn și flautul expun o temă lirică în *piano*, contrapunctată de către primul clarinet și primul fagot. Urmează din nou un *tutti* orchestral în

Scanned with OKEN Scanner

forte, de 15 măsuri, după care, în *piano*, violina întîi *solo* șoptește gingaș concluzia introducerii orchestrale, încheiată apoi cu două acorduri în *forte*.

Am spus introducerea orchestrală și nu prima expoziție, pentru că solistul în expoziția sa, expune două, ba chiar trei teme, care nu se află incluse în „expoziția" introductivă a orchestrei.

În măsura 77 pianul *solo* expune prima sa temă, extinsă cu o tranziție de încă 10 măsuri, după care un tutti de orchestră readuce în *forte* și apoi în *piano* prima temă a orchestrei, peste răspunsul căreia pianul improvizează contrapunctic arpegii și game. În măsura 128 ne aflăm în tonomodalitatea *si bemol minor*, în care pianul expune o nouă temă, ce debutează în acorduri ascendente, continuată cu un pasaj de virtuozitate modulantă. Tema a doua este expusă pe dominantă, tot de către pianul *solo*, urmată de un *tutti* orchestral în care este readusă concluzia primei introduceri a orchestrei.

Dezvoltarea (m. 216—264) este susținută în exclusivitate de către solist în game și arpegii peste acorduri sau arpegii ale coardelor și suflătorilor, fără implicarea nici uneia dintre temele principale expuse de orchestră sau de către pian.

Repriza (m. 264—367) debutează identic cu *tutti* orchestral introductiv, la repetarea căruia pianul intervine cu un contrapunct în octave. Pianul reia teme din introducerea orchestrală, după care expune tema a doua pe tonică. După un tutti unisonic în *forte* din introducere, repetat aproape identic, dar modulat către dominantă, urmează cadența liberă a solistului, care nu a mai amintit de tema patetică în *si bemol minor* Orchestra singură repetă propria sa concluzie din introducere, pentru a încheia această mișcare.

Mișcarea a doua din *Andante* (213 m. 3/8) în *do minor*, debutează cu o temă sobră expusă de coarde *con sordini*, pe care pianul o reia variat. După o tranziție exclusivă a suflătorilor, pianul reia prima temă în *do minor*, într-o ipostază variată la ambele mîini. Urmează o variațiune în *Do major*, exclusivă pentru coarde și contrapuncturi alternative, ale flautului și fagotului, după care tema, în *do minor*, este reluată dialogat între orchestră și solist, care încheie mișcarea cu o gamă cromatică ascendentă și trei acorduri *do minor* în *pianissimo*. De reținut amănuntul că și de data aceasta Mozart folosește minorul dublu armonic, cu două sensibile „alla traca", frecvent în folclorul românesc și sud-est european.

Se știe, din corespondența lui Mozart, că acest *Andante* în *do minor* a fost bisat la cererea insistentă a publicului prezent la prima audiție.

Scanned with OKEN Scanner

Allegro final (435 m. 6/8) în *Mi bemol major*, în formă de rondo sonată, cu o secțiune mediană cu funcție de cuplet în *La bemol major* 3/4 *Andantino cantabile*, debutează cu o temă de dans ornată cu trei *grupetto*-uri care nu vor mai apare niciodată în viitoarele repetări ale acestei prime teme a rondo-ului. Bogat în pasaje de virtuozitate, între care și o temă a doua expusă prima oară pe dominantă, iar a doua oară pe tonică, acest final de mare vivacitate pianistică se încheie după cadența liberă a solistului cu o *coda*. În această ultimă secțiune, după reluarea primei teme și a dialogului între cei doi parteneri, solistul se face prezent încă o dată în *pianissimo*, după care orchestra în *forte* termină mișcarea și concertul.

Manuscrisul autograf se află în Biblioteca de Stat din Berlinul occidental, dar fără cadențe.

Mozart a interpretat acest concert, împreună cu următoarele două, K. V. 488 și K. V. 491, într-o Academie, prin subscripția din 3 aprilie 1786 cînd, la insistențele publicului, a bisat *Andantele* în *do minor*.

Concertul K. V. 488 în La major este datat 2 martie 1786 și este primul din cele trei concerte pentru pian și orchestră, compus în anul 1786, ultimul an de glorie pianistică a muzicianului în Viena „Klavierland-ului".

Prima mișcare, *Allegro*, (313 m. 4/4), în formă de sonată tritematică cu dublă expoziție. Prima expoziție, a orchestrei, debutează cu prima temă, expusă de coarde și reluată de suflători (un flaut, 2 clarinete în La, 2 fagoți și 2 corni), după care o scurtă punte ne conduce către tema a doua, tot în *La major*, și o secțiune concluzivă.

A doua expoziție, a pianului, debutează cu prima temă a expoziției orchestrei, expusă la început de pian *solo*. După un fragment de punte al orchestrei, pianul revine cu game modulante pentru a-și pregăti expunerea repetată a temei a doua la dominantă, *Mi major*. După o secțiune concluzivă urmează dezvoltarea, care debutează cu o temă nouă, contrapunctică, expusă de către coarde. În desfășurarea dezvoltării asistăm la un dialog între pian și orchestră, continuat cu un ritm de marș la orchestră, contrapunctat de pian și o pedală pe dominantă. Repriza readuce tema întîi expusă de orchestră și reluată de către pian, care continuă cu un pasaj de virtuozitate pînă la tema a doua, expusă de astădată tot în *La major*. Tema a treia, contrapunctică, este expusă acum de către pian în aceeași tonalitate, apoi preluată de suflători pe un contrapunct în șaisprezecimi al pianului. După o scurtă tranziție orchestrală urmează cadența solistului, scrisă în partitură de către Mozart, care

Scanned with OKEN Scanner

a improvizat-o mai întîi, în prima audiție. Concluzia finală este similară celei a primei expoziții orchestrale, la care au fost adăugate încă 5 măsuri de *tutti*, dintre care ultimele două în *piano*.

Mișcarea a doua, *Adagio* (99 m. 6/8) în *fa diez minor* este un lied A B A în care pianul *solo* debutează cu expunerea primei teme, în ritm de siciliană, dar profund tristă, prin folosirea, și de astă dată, de către Mozart, a minorului dublu armonic, cu două sensibile și cu cromatisme și secundă mărită, proprii muzicii „alla traca" și folclorului din spațiul pontico-danubian. Urmează o cantilenă duioasă, expusă de violina primă, dublată imitativ de clarinet, fagot și flaut, pe un acompaniament în șaisprezecimi al violinei secunde. Cantilena este preluată de către pianul *solo*, însă în ritm de siciliană, cu *grupetto*-uri și cromatisme. Secțiunea mediană este în *La major* și expune dialogul între cei doi parteneri. După o modulație de două măsuri a orchestrei, pianul reia tema inițială în *fa minor* și orchestra cantilena duioasă, variată, apoi, de pian.

O *coda* de 16 măsuri la care participă și pianul și orchestra, încheie mișcarea în *pianissimo*.

Finalul, *Allegro assai* (524 m., 2/2) în *La major* este elaborat în formă de rondo de proporții neobișnuit de ample. Tema întîi, a refrenului, este expusă de pian *solo* și reluată de orchestră. Primul cuplet tripartit este interceptat de către pasajele de virtuozitate ale pianului, după care reapare prima temă, a refrenului, la pian solo. Cupletul al doilea introduce teme noi în prima sa secțiune și repetă elemente din primul cuplet în cea de a doua. Acest cuplet, expus tot de pianul *solo* este în *fa diez minor*. Ultima apariție a refrenului este urmată de cea de a treia secțiune a primului cuplet, după care cei doi parteneri contribuie la concluzia acestei mișcări și a concertului.

Manuscrisul autograf se află la Biblioteca Conservatorului din Paris. La prima mișcare este inclusă în manuscris și cadența solistului.

Prima ediție a apărut abia în anul 1800, la Editura J. André din Offenbach.

Al doilea *Concert* al anului 1786, *K. V. 491*, datat 24 martie este singurul concert în tonomodalitatea *do minor* și cu cea mai amplă componență orchestrală, care cuprinde coardele (cu violele *divisi)*, un flaut, 2 oboaie, 2 clarinete în si bemol, 2 fagoți, 2 corni în mi bemol, 2 trompete în do și 2 timpane în do și sol.

Prima mișcare, *Allegro* (523 m. 3/4), cea mai amplă primă mișcare de concert, este elaborată în formă de sonată complexă cu

Scanned with OKEN Scanner

o singură expoziție. Prima introducere, a orchestrei, debutează unisonic și în *piano* cu prima temă de 13 măsuri, expusă de coarde. Este o temă de o factură intens cromatizată în minorul dublu armonic, preferat de Mozart cînd creează paginile cele mai profunde. Tema conține intervale patetice și orfice „alla traca", cum sînt : terța micșorată și septima micșorată. Este tema omniprezentă în întreaga desfășurare a primei mișcări și singura inclusă în prima „expoziție" Aceasta repetă tema în *forte* de către întreaga orchestră și o modulează cu elemente de tranziție ce nu vor mai reapare decît în repriză. Prima expoziție (m. 1—99) se încheie cu un grup cadențial. Prima temă conține și o serie dodecafonică „avant la lettre".

Expoziția a doua, cea a solistului, debutează cu o temă nouă, expusă de pian *solo*, de 19 măsuri, de o expresie dezolantă, al cărei prim motiv cadențează pe sensibilă. După o intervenție de șase măsuri a orchestrei în *forte* și apoi în *piano*, cu incipitul primei sale teme, pianul continuă modulant aceeași temă, extinzînd-o cu un pasaj de virtuozitate, care ajunge în *Mi bemol major* pentru a expune tema a doua, repetată de suflători. Un pasaj de virtuozitate al pianului ne conduce pînă la tema a treia, expusă tot la relativa majoră, mai întîi de suflători, apoi de pian, într-o ipostază variată. După un nou pasaj de virtuozitate urmează secțiunea concluzivă a celei de a doua expoziții, în care recunoaștem prezența incipitului primei teme orchestrale.

Dezvoltarea (m. 283) debutează cu tema întîia a solistului, dar la relativa majoră, expusă de pian, care o reia de îndată în *la minor*, tonalitatea expunerii în *forte* a primei teme a orchestrei, ce-și continuă modulațiile în orchestră, chiar și la flaut, în registrul înalt, în timp ce pianul își desfășoară arpegiile și gamele contrapunctice pînă la măsura 362, cînd începe repriza. Aceasta debutează în *forte* cu unisonul inițial al primei teme orchestrale, preluată în continuare de către pian. După un scurt pasaj de virtuozitate, urmează tema a 3-a, expusă de suflători, în do minor, pe același fond armonic și contrapunctic al coardelor, care modulează către fa minor, tonalitate în care pianul repetă variat. Tot pianul continuă în *do minor* cu tema a doua, repetată de suflători, pe intervențiile arpegiate ale pianului, care continuă modulațiile pe contrapunctul incipitului primei teme a expoziției orchestrei. Aceasta reapare într-un tutti de orchestră în *forte* pentru a pregăti cadența liberă a solistului. După o ultimă tranziție de 22 de măsuri a orchestrei, aceasta, împreună cu arpegiile ascendente și descendente ale solistului expun *coda* mișcării, care se încheie în *pianissimo*.

Scanned with OKEN Scanner

Considerăm această mișcare, mai complexă și mai profundă, decît cea din *Concertul pentru pian și orchestră în do minor* de Beethoven.

Mișcarea a doua, *Larghetto* (89 m. 2/2) în *Mi bemol major* este un lied A B A C A. Prima secțiune este tripartită, cu o perioadă la dominantă, prima perioadă fiind expusă de pian *solo* și repetată de orchestră.. A doua secțiune este la relativa minoră și este expusă de suflători *soli*, apoi repetată variat de către pian. Secțiunea a treia este o reluare a primei secțiuni, redusă însă numai la primele patru măsuri. Secțiunea următoare, în *La bemol major*, la subdominantă, reprezintă o temă nouă expusă mai întîi de suflători și reluată variat de către pian. Ultima secțiune reia tema inițială, fără repetiții, numai de către pian. O *coda* expusă de ambii parteneri încheie mișcarea, după o coroană pe un acord de septimă de dominantă, care invită solistul la o scurtă cadență, înainte de a relua tema inițială.

Ultima mișcare, *Allegretto*, (287 m. 2/2) în *do minor* este o temă cu 8 variațiuni. Tema, două perioade de cîte opt plus opt măsuri repetate, expusă în pătrimi de către orchestră în piano, are un caracter sumbru, prin intervalica descendentă cu patetica septimă micșorată, scări cromatice și pauze între motive.

Prima variațiune încredințată pianului cu acompaniamentul discret al coardelor, debutează cu un *grupetto* pe sensibila dominantei în relație de terță micșorată cu sunetul următor, *la bemol*. Este o variațiune melodică, în optimi, cromatizată și ornată cu șase grupetto-uri pentru fiecare perioadă repetată.

În variațiunea a doua sînt transformate în șaisprezecimi numai repetările perioadelor, acestea fiind expuse mai întîi de către orchestra de suflători, nevariate.

Variațiunea a 3-a este în ritm de marș la mîna dreaptă și arpegii triolete la mîna stîngă, fiecare perioadă fiind repetată de orchestră în același ritm.

Variațiunea a 4-a este în La bemol major și expusă alternativ de către orchestră și apoi de către solist. Variațiunea a 5-a este contrapunctică, dar în *do minor*, expusă de pian *solo*, care se combină cu ritmul de marș al variațiunii a treia.

Variațiunea a 6-a, în *Do major*, este elaborată în stil fugat, între vocile instrumentelor orchestrei și cele ale pianului.

În variațiunea a 7-a tema revine la tonomodalitatea *do minor* și este expusă de coarde în ipostaza nevariată, în timp ce pianul desfășoară arpegii și game pînă la punctul de orgă pe acordul de septimă de dominantă cînd solistul, adică Mozart personal, a improvizat o cadență liberă.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima variațiune, a 8-a, apare modificată într-o metro-ritmică ternară de 6/8, fiind expusă la început de către pian *solo*. Prin intervalica ei cromatică, prin prezența septimei micșorate și a terței micșorate, această variațiune este una dintre paginile cele mai tragice din întreaga creație mozartiană. Măsurile 241—270, cu secundele mici descendente și cu scările cromatice repetate, asemenea unor gemete de disperare, sînt expresia tragismului mozartian, nedepășit nici de Beethoven.

O scurtă coda de 10 măsuri, dintre care ultimele 4 în *forte*, oferă solistului și orchestrei prilejul de a încheia în *do minor* această capodoperă simfonică și concertantă *„alla tedesca"*.

Manuscrisul autograf se află la British Museum din Londra, depus de Royal College of Music. Cadențele nu s-au păstrat.

Mozart a interpretat acest concert la 3 aprilie 1786 în al treilea concert prin subscripție al stagiunii și l-a repetat după patru zile în cadrul Academiei sale în sala Burgtheater.

Prima ediție a apărut la J. André din Offenbach, în anul 1800.

Al treilea *Concert, în Do major*, compus în anul 1786, datat 4 decembrie este înscris în K. V. 503.

Prima mișcare, *Allegro maestoso* (432 m. 4/4), în care orchestra este lipsită de clarinete, debutează în *tutti* și în *forte*, cu un ritm de marș pe treptele arpegiului descendent și ascendent de *Do major*, care se încheie cu un motiv expus de oboaie și cu răspuns la fagoți, motiv repetat apoi în minor. Începînd cu măsurile 18—19 apare un motiv anacruzic cvadriplural, care va pune stăpînire pe întreaga structură muzicală a timpului sonor cuprins în cele peste 400 de măsuri ale mișcării. Avînd o funcție leitmotivică, similară și uneori identică cu ritmul cvadriplural al „destinului" beethovenian, acest motiv anacruzic încheie unisonic și în *tutti*, în *forte*, prima secțiune a primei expoziții orchestrale. Tot cu acest ritm anacruzic cvadriplural debutează și tema a doua, în *do minor!* — tono-modalitatea *Simfoniei a V-a* de Beethoven. Această temă este repetată în Do major de către perechea de oboaie, după care urmează a treia temă expusă de violina primă, care debutează cu același ritm anacruzic. După o secțiune concluzivă a orchestrei, solistul își face intrarea cu un șir de ornamente, cu caracter improvizatoric, urmat de cîteva game și arpegii. Tema a doua se aseamănă cu incipitul Marseillesei, cînd este expusă în major.

Orchestra în *tutti* repetă introducerea sa marțială, ale căror acorduri și arpegii finale sînt interceptate și dublate de acordurile pianului, care continuă cu un pasaj de virtuozitate peste ritmul cvadriplural expus de violine în stil imitativ și apoi în *tutti* orchestral.

Scanned with OKEN Scanner

Pianul *solo* expune o temă nouă în *Mi bemol major* care debutează și conține în structura ei ritmul cvadriplural. O modulație în *Re major* conduce pianul către expunerea unei grațioase teme a doua, în *Sol major*, preluată de către suflătorii în lemn, în timp ce pianul o acompaniază în șaisprezecimi. Tema este ornamentată cu 4 grupetto-uri, dar numai în expunerea pianului. După un nou pasaj de virtuozitate pianistică, orchestra în *forte* își impune din nou ritmul cvadriplural, cu care debutează și pianul în triple octave, în dezvoltare, dar în *piano*. El expune în *mi minor* tema a doua a expoziției orchestrei, temă care va fi preluată în *la minor* de flaut, apoi din nou preluată de pian, în *Fa major*, în *Sol* major și *la minor*. Dezvoltarea este scurtă și continuă cu gamele și arpegiile pianului, punctate în orchestră de ritmul-obsesie. Repriza reia debutul orchestral al mișcării, în ritm de marș, pe treptele arpegiului *Do major*. Pianul intervine cu acorduri intercalate cu orchestra. Printr-un tur de forță componistic, Mozart reunește toate temele celor două expoziții, cu excepția primei teme improvizatoarice cu care a debutat pianul, dar în tonalități și modulații diferite. Desigur că ritmul cvadriplural este omniprezent în această amplă repriză, în care cei doi parteneri își aduc contribuția lor specifică. După cadența liberă a solistului, o *coda* de 22 de măsuri, exclusiv orchestrală încheie această grandioasă mișcare *„alla tedesca"*.

Andante (109 m. 3/4) în *Fa major* în care ritmul cvadriplural din nou prezent, este un lied tripartit, într-o ornamentică bogată „alla traca". Orchestra este cea care expune prima temă, reluată mai ornamentat de către pian și coarde, după o tranziție repetată și de pian. Această tranziție se încheie cu ritmul obsesie din mișcarea întîi. Pianul expune o secțiune mediană în *Do major*, iar după o tranziție în triole reia tema inițială în *Fa major*, mai ornamentată, și o conduce pînă la sfîrșitul mișcării, incluzînd și prima tranziție cu ritmul cvadriplural și gama ascendentă în treizecidoimi cu care încheie *solo* mișcarea.

Finalul, *Allegretto* (382 m. 2/4) în *Do major* este un rondo sonată a cărui temă reia o Gavotă din baletul la opera *Idomeneo*, expusă la început de coarde și apoi de suflători. Pianul debutează cu cîteva grupetto-uri, pentru a continua variat tema rondo-ului, iar mai departe expune tema primului cuplet, după care reia tema refrenului. Al doilea refren este în *la minor*. După un nou cuplet în *Fa major*, ulterior fragmentat și modulat mereu, în timp ce pianistul îl completează cu arpegii în triole, pînă cînd reia tema inițială a rondo-ului în *Do major*, tonalitate în care este expusă de astă-

Scanned with OKEN Scanner

dată și tema celui de al doilea cuplet. O *coda* amplă, susținută de către solist, ține loc de cadență liberă. care nu există în această mișcare, a cărei concluzie este expusă numai de către orchestră, doar în 9 măsuri cu triolele omniprezente în întreg finalul.

Manuscrisul autograf se află în Biblioteca de Stat din Berlinul occidental, unde se găsesc și cîteva schițe ale acestei simfonii cu pian obligat.

Cu acest concert se încheie seria marilor concerte-simfonii ale perioadei de glorie pianistică a idolului Vienei din anii 1784, Wolfgang Amadeus Mozart. Odată cu terminarea acestei perioade, odată cu dezinteresul publicului vienez de a participa la concertele sale de subscripție, Mozart încetează să mai compună concerte pentru pian și orchestră.

Abia în 24 februarie 1788, după un an de la compunerea precedentului concert, Mozart crează *„Concertul încoronării"*, *K. V. 537* în *Re major*, pe care îl va interpreta și la 15 octombrie 1790, la Frankfurt pe Main, cu prilejul încoronării împăratului Leopold al II-lea, care nu l-a comandat și nici nu l-a invitat pe Mozart la festivitate.

Prima mișcare, *Allegro* (422 m. 4/4), în formă de sonată tritematică cu dublă expoziție, debutează cu prima temă expusă de coarde. O scurtă punte duce către tema a doua, tot pe tonică, după care o altă tranziție face legătura cu tema a treia. Aceasta nu va fi inclusă în expoziția solistului, ci va reapare doar în repriză. Un grup cadențial încheie prima expoziție a orchestrei care este compusă din coarde, 1 flaut, 2 oboi, 2 fagoți, 2 corni, 2 trompete și timpane *ad libitum*. Ritmul cvadriplural este prezent și în acest concert. Expoziția a 2-a, a pianistului, debutează cu expunerea primei teme a primei expoziții, dar ornamentată, după care o punte amplă cu pasaje de virtuozitate face legătura cu tema punții expusă la dominantă, *La major*, și continuată cu alte pasaje de virtuozitate. Tema a doua, tot la dominantă, este expusă întîi de pian și repetată de orchestră, după care urmează un nou pasaj de virtuozitate al pianului. Orchestra expune o secțiune concluzivă, constituită din prima secțiune a punții orchestrale din prima expoziție.

Dezvoltarea debutează cu preluarea în *la minor* a unui motiv concluziv din punte, pe care modulează contrapunctic pianul. Modulațiile continuă prin tonuri descendente, apoi prin cvinte, ca de pildă *Si bemol major* și relativa sa minoră *sol minor*, urmată de *Mi bemol major* și relativa sa minoră *do minor*. Pe o pedală de dominantă, gamele ascendente și descendente, în octave cu ambele mîini, întîi în șaisprezecimi, apoi în triole, preced repriza în Re major a

orchestrei, în care sînt reluate cele trei teme ale primei expoziții orchestrale, dar încredințate pianului, în aceeași tonalitate, Re major. Secțiunile tranzitorii și concluzive ale orchestrei sînt concentrate, dar pasajele de virtuozitate ale solistului sînt frecvente, inclusiv cadența sa liberă, după care 7 măsuri ale orchestrei încheie mișcarea, cu motivul concluziv al primei expoziții și al debutului dezvoltării.

Mișcarea a doua, *Larghetto* (110 m. 2/2) în *La major* este un lied A B A care debutează cu prima temă expusă de pian *solo* și apoi repetată de orchestră. Pianul *solo* continuă cu o tranziție expresivă la dominantă, care modulează spre *Mi major*, după care fraza inițială reapare sub degetele pianistului.

O punte de 8 măsuri a orchestrei conduce către secțiunea mediană a mișcării în *La major* în care pianul expune o temă nouă, numai cu mîna dreaptă, mîna stîngă punctînd doar cîte un bas. Acesta modulează către tonalități minore, după care tema întîi este reluată de pianul *solo*. În concluzia mișcării, pianul și orchestra repetă tema întîi, precum și prima tranziție în dialog.

Mișcarea a treia (*Allegretto* (374 m. 2/4) în *Re major*, elaborată în formă de rondo-sonată fără dezvoltare, debutează cu prima temă a refrenului expusă de pian *solo* și repetată de orchestră. Primul cuplet reunește puntea și tema a doua a sonatei. După o tranziție urmează tema a treia în *la minor*, repetată de pian în major. Reluarea temei întîi se produce fără secțiunea dezvoltării, dar tema a doua este expusă în *Si bemol major*, nu la dominantă. După repetarea temei refrenului în tonalitatea inițială, tema a treia este expusă de orchestră, în *re minor* și repetată de pian în *Re major*. Pasaje de virtuozitate în treizecidoimi preced cadența liberă a solistului, după care tema refrenului este repetată pentru ultima oară de către pian și apoi de către orchestră. O *coda* în treizecidoimi a pianului în care se intercalează orchestra cu incipitul temei refrenului și apoi cu un ritm de marș încheie această pagină de vivacitate pianistică și orchestrală.

Manuscrisul autograf se află la New York în Fundația Heineman, dar cu partida solo-ului de pian incompletă. Prima ediție a apărut în anul 1794 la J. André din Offenbach. Prima audiție a avut loc la Dresda la 14 aprilie 1789, în interpretarea autorului. Se pare că acesta este singurul concert „al încoronării", nu și K. V. 459.

Ultimul concert pentru pian și orchestră de Mozart a fost compus abia după 3 ani față de precedentul.

K. V. 595, în *Si bemol major* este datat Viena, 5 ianuarie 1791. Orchestra este alcătuită din coarde, un flaut, 2 oboaie, 2 fagoți, 2 corni.

Scanned with OKEN Scanner

Prima mișcare, *Allegro* (362 m. 4/4), elaborată în formă de sonată tritematică, cu dublă expoziție, debutează cu prima temă foarte amplă expusă de coarde Tema a doua urmează tot la coarde, după o scurtă tranziție, ca o temă de punte. Tema a treia, după o tranziție mai amplă, este expusă mai întîi în *Si bemol major*, apoi în omonima minoră, după care o scurtă temă concluzivă precede intrarea solistului. Acesta reia variat aproape toate componentele primei expoziții, adăugînd o temă nouă proprie, în minor. După cîteva modulații ale celor doi parteneri, tema a treia a expoziției este expusă la dominantă de către orchestră și apoi de către pian. Dezvoltarea, amplă, supune travaliului tematic prima temă, fragmentată și expusă de diferitele instrumente ale orchestrei, care o modulează pînă la *si minor*, tonomodalitate în care solistul reia tema inițială a mișcării. Orchestra intervine, după care solistul reia tema inițială în Do major, al cărei incipit este expus în imitații între suflătorii în lemn. De astă dată, solistul reia tema soloului său în *mi bemol minor*, după care, numeroase modulații prin diferite tonalități conduc către sfîrșitul dezvoltării și reapariția temei inițiale și a tonalității inițiale. Repriza ușor modificată, include și cadența liberă a solistului, după care mișcarea se încheie asemeni primei expoziții.

Mișcarea a doua, *Larghetto* (130 m. 4/4) în *Mi bemol major* este un lied tripartit care debutează cu prima temă expusă la pian și repetată apoi de orchestră. După reluarea temei inițiale de către pian, orchestra intervine cu o tranziție care conduce către secțiunea mediană expusă de pian, modulînd spre *Sol bemol major*. O nouă tranziție a orchestrei pe dominantă, precede repetarea temei inițiale de către pianul *solo*, de astă dată ornamentată „alla traca". O *coda* de patru măsuri și o secțiune concluzivă încheie această mișcare în caracter de „romanță" mozartiană.

Mișcarea a treia, *Allegro* (355 m. 6/8)în *Si bemol major* este un rondo sonată, elaborat mai liber, a cărui temă refren este un cunoscut cîntec pentru copii, „Komm, lieber Mai", puțin modificat. Această temă a fost folosită de Mozart și într-un lied pentru voce și pian *„Sehnsucht nach dem Frühlinge"*, K. V. 596, datat 14 ianuarie 1791, 9 zile după terminarea ultimului său concert pentru pian și orchestră.

Finalul debutează cu această temă expusă de pian *solo* și reluată în *forte* de către orchestră. Aceasta continuă cu răspunsul temei, repetată apoi de pian *solo*. După o tranziție a orchestrei și a primului cuplet, în caracter pastoral, urmează un pasaj de virtuozitate al solistului, cu ecouri din tema refrenului. Al doilea cuplet este expus de către solist și încheiat de suflători peste arpegiile

Scanned with OKEN Scanner

solistului, în *Fa major*. Aceste arpegii ajung, în mod neașteptat, la un punct de orgă, după care tema refrenului este reluată de solist și apoi de orchestră. Al treilea cuplet este modulat de către solist, care continuă cu un șir de arpegii peste incipitul contrapunctat al temei refrenului, la diferite instrumente ale orchestrei. Din nou pe neașteptate, totul se oprește pe un acord de dominantă prelungit cu o coroană. Tema refrenului este expusă de către solist în mod surprinzător în *Mi bemol major*. După ultimul cuplet modulant la care participă ambii parteneri, urmează primul cuplet expus la unison de către solist și orchestră. Abia cu al doilea cuplet revine tonalitatea inițială și odată cu ea punctul de orgă pentru cadența liberă a solistului, după care tema refrenului este reluată de către pian, cu acompaniamentul coardelor. Orchestra repetă tema în *tutti*, apoi o *coda* expusă întîi de pian, apoi de orchestră, precede un ultim pasaj de virtuozitate, cadența finală. După o ultimă expunere a temei, încheiată cu două arpegii, orchestra încheie această ultimă mișcare a ultimului concert pentru pian și orchestră de Wolfgang Amadeus Mozart, adică ultima sa „simfonie cu pian obligat" *„alla tedesca"*.

Manuscrisul autograf a existat în Biblioteca de Stat din Berlin pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Mozart a interpretat acest concert la 4 martie 1791 în cadrul Academiei clarinetistului Josef Beer (Bähr).

Prima ediție a apărut la Viena, în anul 1791, la Editura Artaria.

Concertele pentru vioară și orchestră

Cele cinci concerte pentru vioară și orchestră pe care le-a compus Mozart la Salzburg, în cîteva luni ale aceluiași an, 1775, se pare că le-a cîntat autorul însuși, în calitatea sa de concert-maestru al orchestrei de la curtea prințului arhiepiscop Coloredo din Salzburg și ulterior violonistul italian Antonio Brunetti, viitorul concert-maestru al orchestrei.

În catalogul lui Köchel ele poartă numerele 207, 211, 216, 218, 219. Manuscrisul autograf al celor cinci concerte legate într-un singur volum a existat la Biblioteca de stat prusiană din Berlin pînă în anii celui de-al doilea război mondial.

Toate aceste cinci concerte pentru vioară sînt acompaniate de o formație orchestrală constituită din cvintetul de coarde, 2 oboi,

Scanned with OKEN Scanner

2 corni. Toate cinci sînt intitulate în limba italiană „Concerto à Violino solo di Amadeo Wolfgango Mozart a Salisburgo..."

Concertul al patrulea este intitulat tot cu numele italienizat al autorului, dar și cu completarea titlului de „Sgr Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart....".

Toate concertele sînt tripartite și în tonalități majore, dar cu trăsături distincte, după cum urmează: *all'italico, alla francese, alla tedesca* și *alla traca*, după cum urmează :

K. V. 207 datat Salzburg, 14 aprilie 1775 :

1. *Allegro moderato*, 4/4, Si b major (181 m.);
2. *Adagio*, 3/4, Mi b major (116 m.) ;
3. *Presto, 2/4, Si b major* (372 m.).

Al doilea concert pentru vioară și orchestră K V 211 este datat 14 iunie 1775, Salzburg :

1. *Allegro moderato*, 4/4, Re major (126 m.).
2. *Andante*, 3/4, Sol major (104 m.) ;
3. *Rondeau Allegro*, 3/4, Re major (178 m.).

În primele două concerte relația tonală între mișcările extreme și cea mediană este cea de tonică — subdominantă — tonică.

În concertul al treilea, K. V. 216, care este datat Salzburg, 12 septembrie 1775, planurile tonale ale celor trei mișcări sînt în relație de tonică — dominantă — tonică.

K. V., 216, Salzurg, 12 septembrie 1775 :

1. *Allegro*, 4/4, Sol major, (226 m).
2. *Adagio*, 4/4, Re major (48 m.).
3. *Rondeau Allegro*, 3/8, Sol major (433 m.).

Prima temă a primei mișcări a mai folosit-o Mozart în aria Amintei (nr. 3) din opera *Il Rè pastore*, K.V. 208, pe care a compus-o în primăvara aceluiași an, 1775, tot la Salzburg.

La Mozart și nu numai la el, am mai remarcat acest procedeu de a folosi teme vocale în piese instrumentale și viceversa, indiferent de gen sau formă laică sau bisericească. În Adagio median, cele două oboaie sînt înlocuite cu două flaute. Extinderea Rondeau-ului final (intitulat în ortografie franceză) datorează includerii în arhitectura acestuia a două teme cuplet în mișcarea *Andante* (sol minor) și *Allegretto* (Sol major) care se pare că este citatul unei melodii populare olandeze pe care Mozart a mai folosit-o cu 9 ani în urmă, pe cînd se afla la Amsterdam, pentru „Șase variațiuni pentru clavir" K.V. 25.

Scanned with OKEN Scanner

Cu acest concert, tehnica violonistică începe să tindă către un stil solistic, virtuozic, iar unii comentatori descoperă chiar influențe ale folclorului muzical din Europa de sud-est *, aparținînd populațiilor subjugate în imperiul austro-ungar ca: sîrbii, românii, slovacii. De pildă, după părerea noastră, în secțiunea dezvoltării din mișcarea întîi (reper F) în *re minor*, la partida violinei solo se pot face unele referiri „alla traca" la stilul violonistic al lăutarilor români.

Prima expoziție a orchestrei reunește cinci elemente constitutive, debutînd cu prima temă principală intonată de partida viorilor prime, după care o punte ritmică ne conduce către tema a doua principală în aceeași tonalitate cu prima, urmînd patru măsuri concluzive ale acesteia. O nouă idee muzicală cu funcție de coda este expusă *dolce* de către viorile prime, pe un acompaniament arpegiat cu accente pe timpii 2 și 4, după care o punte de patru măsuri pregătește intrarea solistului, a cărei expoziție este amplificată prin punți virtuozice care modulează către tema a doua la dominantă. Și tema a treia este ornată virtuozic de către vioara solistică, după care un *tutti* orchestral cu elemente din primul *tutti* introductiv, de astă dată în Re major, pregătește secțiunea dezvoltării în re minor, cu idei muzicale noi, modulante și într-un continuu dialog cu orchestra. Repriza cvasiidentică expoziției solistice, doar expusă în totalitatea elementelor constitutive în tonalitatea fundamentalei. Patru măsuri de tutti orchestral pregătesc cadența improvizatorică (în epocă) a solistului, după care orchestra reunește concluziv trei elemente de punte din expoziția orchestrei și din cea a solistului. *Adagio* median, în tonalitatea dominantei, este în formă de sonată cu două teme, una în Re, a doua în La, legate printr-o punte. Dezvoltarea se produce prin metamorfozarea modulantă a primei teme, iar repriza monotonală a celor două teme își pregătește timpul și locul pentru cadența solistului, cu șase măsuri înainte de încheierea mișcării, în care reapare prima frază a primei teme.

Rondeau-ul final, ortografiat etimologic „alla francese" este constituit dintr-un refren și trei cuplete. Tema refrenului în 3/8 este expusă în forte de către orchestră. Primul refren este expus în aceeași tonalitate de către vioara solistului. Al doilea cuplet este o variantă a primului, dar în tonalitatea *mi minor*. Al treilea cuplet este alcătuit dintr-un *Andante* și un *Allegretto* (2/2), respectiv în sol minor și Sol major cu o temă populară olandeză

---

* „Les influences etrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart", Paris, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

citată. *Allegretto*-ul are în manuscrisul original două variante ale partidei violinei solistului. După o pauză generală cu o coroană, se pregătește revenirea tempo-ului I, în măsura de 3/8 a temei primului cuplet și apoi a refrenului cu care se încheie concertul în *pianissimo*.

Concertul al patrulea este tot în orficul Re major ca și al doilea și este supranumit *„militarul"*, datorită ritmului de marș cu care debutează prima mișcare.

K.V. 218, Salzburg, 6 octombrie 1775 :

1. *Allegro*, 4/4, Re major (220 m.)
2. *Andante cantabile*, 3/4, La major (90 m.)
3. *Rondeau Andante grazioso*, 2/4, Re major (240 m.)

Unii comentatori consideră acest concert ca fiind compus de Mozart după modelul unui concert de Boccherini *. Alții caută să explice de ce Mozart, într-o scrisoare către tatăl său, referindu-se la acest concert, îl identifică supranumindu-l „Strassburger-Concert".

Se pare, după opinia lor, că este vorba despre un dans popular, o „musette", citat în rondeau-ul final, dans popular care se află citat și într-o „Simfonie de carnaval" de Dittersdorf intitulată *Ballo Strassburghese*. Aceeași melodie de dans se găsește în fruntea unui ciclu de contradansuri pe care Mozart le-a dedicat contelui I. R. Czermin, al cărui tată i-a acordat o rentă anuală în schimbul unor compoziții ocazionale pentru capela princiară.

Concertul al patrulea, prin factura sa virtuozică și ambitusul celor șapte poziții ale viorii pe care le solicită solistului, poate fi considerat primul Mare Concert din seria marilor concerte în Re pentru vioară și orchestră.

Astfel, în prima mișcare, Allegro, în formă de sonată cu dublă expoziție, prima expoziție a orchestrei juxtapune 5 elemente tematice în tonalitatea fundamentală însumînd 41 măsuri. Expoziția a doua a solistului (reper B) se extinde la peste 80 de măsuri, prin îmbogățirea cu noi idei muzicale cu funcție de punte, cu pasaje de virtuozitate, pe lîngă cele expuse în *tutti* orchestral. Tema întîia „militara" este expusă în registrul înalt al corzii *mi*, în poziția a 6-a. O amplă punte cu secțiuni cantabile și altele virtuozic concentrate, asigură solistului o desfășurare independentă

* Kellér, J. *Mozart and Boccherini*, în „The Musical Review" VIII/4 (1943), p. 241.

12 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

și plină de fantezie, iar orchestrei un rol de acompaniator fidel și nu mai puțin ingenios, conducînd discursul muzical către tonalitatea dominantei, cînd vioara solistă intonează „alla traca" fraza repetată a temei a doua, odată în *La major* și a doua oară în *la minor*. Expoziția a doua se încheie la orchestră cu motivul concluziv al primei expoziții, pe care îl preia vioara solistă în debutul dezvoltării (7 măsuri după reperul F). Aceasta modulează în cvinte descendente. După revenirea la tonalitatea fundamentalei, repriza nu mai expune tema întîi „militară", ci debutează cu tema punții, după care urmează pasajele de bravură violonistică și tema a doua în aceeași tonalitate, dar pendulînd între major și minor. Cadența solistului precede secțiunea concluzivă a mișcării, încredințată orchestrei și identică celei cu care se încheia prima expoziție a orchestrei.

Mișcarea a doua, *Andante cantabile*, în formă de sonată fără dezvoltare este precedată de o introducere orchestrală care expune prima temă, reluată apoi de vioara solistului. După o punte, solistul expune tema a doua la dominantă, constituită din două perioade repetate. Repriza monotonală readuce cele două teme după care cadența solistului precede o expresivă coda, încredințată tot solistului.

Mișcarea a treia, *Rondeau*, în formă de rondo-sonată, alternează două tempo-uri: *Andante grazioso* în 2/4 este tempo-ul temei refren expusă chiar de la începutul mișcării de către vioara solistului. Cupletul și dezvoltările lui sînt în mișcarea *Allegro ma non troppo*, în 6/8, cu excepția cupletului al doilea dezvoltat și amplificat cu citatul temei populare folosite și de Dittersdorf într-o simfonie carnavalescă. Repriza readuce tema refrenului și cea a cupletului alternînd cele două tempouri, dar respectînd unitatea tonală în care se termină finalul și concertul într-un diminuendo care se stinge în două acorduri *pianissimo*. Enescu a compus cadențe la acest concert, frecvent prezent în repertoriul său.

Concertul al cincilea, datat 20 decembrie 1775, K.V. 219 se pare a fi ultimul din ciclul de concerte pentru vioară al acestui an.

1. *Allegro aperto*, 4/4, La major (226 m.)
2. *Adagio*, 2/4, Mi major (128 m.)
3. *Rondeau, Tempo di Menuetto*, La major (349 m.)

Și acest concert conține unele inovații, atît în arhitectură, cît și în stilul violonistic, tipic epocii.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în prima mișcare, între cele două expoziții (cea a orchestrei și cea a solistului) este intercalat un scurt *Adagio*, a cărui temă debutează pe treptele arpegiului tonalității, asemenea primei teme principale a Allegro-ului propriu-zis.

Tema întîi principală apare în prima expoziție a orchestrei, doar ca arpegii ascendente expuse de viorile prime, iar în expoziția a doua vioara solistului intonează o temă înaripată pe aceleași trepte ascendente ale arpegiului tonalității *La major*, ca un contrapunct al orchestrei.

Tema a doua principală, alcătuită din două fraze, apare în expoziția orchestrei numai cu cel de al doilea element, pentru ca în expoziția a doua a solistului să fie prezentată în întregime.

Secțiunea dezvoltării debutează în *do diez minor*, cu o idee muzicală nouă. După o pedală pe dominantă este reluată puntea primei expoziții a orchestrei, după care repriza convențională și cadența solistului preced secțiunea concluzivă a mișcării, care se termină cu un arpegiu de La major, arpegiu cu funcție de leit-motiv.

Mișcarea a doua, *Adagio*, în formă de sonată în *Mi major*, precedată de o introducere orchestrală în care este expusă prima temă principală reluată apoi de vioara solo. După o punte bogată în ornamente, tema a doua este expusă la dominantă, iar expoziția se încheie în același stil ornamental *„alla traca"*.

Dezvoltarea metamorfozează tema întîi prin treceri modulante în tonalități minore, pornind de la Si major. Repriza readuce cele două teme în tonalitatea inițială, iar cadența improvizatorică a solistului precede cu 3 măsuri sfîrșitul mișcării.

Mișcarea a treia, *Tempo di Menuetto* este o simbioză între arhitectura unui menuet și a unui rondo. Primul menuet juxtapune tema refrenului expusă la început de vioara solo și apoi reluată de către orchestră, primul cuplet, refrenul, al doilea cuplet la relativa minoră, refrenul. Trio-ul, care are funcția celui de-al treilea cuplet, este un *Allegro* în 2/4 și debutează în la minor. Această secțiune mediană atrage atenția cercetătorului prin cîteva elemente specifice: 1. în partida viorii solo se află „formula" românească de șaisprezecimi descendente, pe care George Breazul o considera ca o influență a dansului dervișilor atribuit lui D. Cantemir; 2. primul *tutti* orchestral care urmează este tipic „alla turca", prin imitarea ritmului de patru optimi egale cu prima optime accentuată și apoi o optime *forte*, a doua *piano*, a treia *forte*, a patra *piano*; 3. pentru imitarea ritmului turcesc, Mozart nu apelează la nici un instrument de percuție.

Scanned with OKEN Scanner

După acest trio-cuplet „exotic", revine menuetul *da capo*, reunind refrenul, primul cuplet transpus în Mi major, ca al patrulea cuplet. După ultima cadență a solistului, tot el reia tema inițială a refrenului într-o ipostază ornamentată, temă pe care o repetă în *forte* întreaga orchestră, iar vioara solo încheie concertul cu un arpegiu în *pianissimo*.

În ultima ediție a Catalogului Köchel mai există înscrise încă trei concerte pentru vioară și orchestră, ale căror manuscrise originale au rămas necunoscute pînă în prezent și considerate incerte în privința autenticității lor mozartiene.

Un așa-zis „al șaselea" concert în Mi bemol major poartă numărul 268 și este inclus și în anexa C 14.04 a Catalogului, alături de *„Adelaida-Konzert"*, înscris doar în această anexă cu numărul C 14.05.

Concertul K.V. 268 (C. 14.04) este tripartit :

1. Prima mișcare fără indicație de tempo, 2/2, Mi b major (348 m.)
2. *Un poco Adagio*, 3/4, Si b major (73 m.)
3. *Rondo Allegretto*, 2/4, Mi b major (333 m.)

Anul probabil al compunerii este, după unii cercetători, 1780, după alții 1785—1786, iar locul, după unii comentatori, Salzburg și München, după alții Viena. Aceștia aduc argumente pro și contra autenticității mozartiene a concertului *, care a fost pus sub semnul întrebării chiar de la prima sa ediție din 1799, de către primul său editor, J. André din Offenbach.

Argumentele *contra* sînt : tonalitatea incomodă pentru vioară și neutilizată de Mozart în nici unul dintre celelalte concerte autentice ; scriitura dificilă necaracteristică stilului violonistic mozartian și faptul că este singurul concert conceput fără cadențe de virtuozitate ale solistului. La acestea se adaugă și formația orchestrală, deosebită de a celorlalte concerte, prin prezența în plus a unui flaut și a doi fagoți în componența orchestrei care acompaniază.

Dacă acceptăm aceste argumente (și trebuie să le acceptăm?), cărui alt compozitor îi atribuim paternitatea acestui concert ? Pînă în prezent nu s-a dat nici un răspuns satisfăcător, astfel încît și

---

* G. de Saint-Foix în *Bulletin de la Société «Union Musicologique»* II, 1, 1922, p. 85 și în *„Revue de musicologie"*, Novembre 1925.

C. B. Oldman *„Mozart's Violin Concerto in E Flat"*, în *Music & Letters*, XII, 2 April 1931.

Scanned with OKEN Scanner

acest concert, prin bogăția și diversitatea melodică, prin echilibrul formei, circulă în ediția Breitkopf ca „al șaselea" de Mozart.

În privința concertului „*Adelaida*" (care nu are număr în Catalogul lui Köchel, deoarece a fost editat pentru prima oară în anul 1933 de către Marius Casadesus, cu trei cadențe de Paul Hindemith, la editura Schott din Mainz), un manuscris parizian poartă data de 26 mai 1766. Manuscrisul nu aparține lui Mozart, nici lui Leopold și este doar o schiță pe două portative, dar purtînd dedicația către Adelaide, fiica cea mai mare a regelui Ludovic XV al Franței.

Concertul reconstituit după aceste schițe este tripartit :

1. *Allegro*, 4/4, Re major (208 m.)
2. *Adagio*, 2/4, La major (111 m.)
3. *Allegro*, 2/4 (6/8), Re major (296 m.)

Mozart avea 10 ani cînd se poate presupune că a compus acest concert, sau a avut intenția să compună primul său concert pentru vioară și orchestră alcătuită din cvintetul de coarde, 2 oboi și 2 corni, componență similară cu cea care însoțește solistul în cele cinci concerte din anul 1775, ale căror manuscrise autografe s-au păstrat, pînă în anii celui de al doilea război mondial.

Deși tonalitatea *Re major* este cea în care Mozart a mai compus concerte pentru vioară, puține sînt argumentele care să justifice paternitatea mozartiană a acestuia. Dimpotrivă; faptul că Leopold Mozart nu l-a consemnat nici în catalogul său, nici în corespondența sa din acei ani ai copilăriei lui Wolfgang, este dovada peremptorie că „Adelaide-Konzert" nu este o creație a copilului de geniu.

În sfîrșit, concertul „al șaptelea" pentru vioară și orchestră este înscris în Catalogul lui Köchel la numărul 271 a și i, dar cu semn de întrebare, deoarece manuscrisul autograf a rămas pînă în prezent necunoscut.

Se pare că a existat un manuscris semnalat în anul 1837 ca fiind în posesia lui Habeneck, pe care se putea citi titulatura caracteristică în limba italiană : „Concerto per il Violino di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo il 16 di Luglio 1777".

După acest manuscris autograf se pare că s-au făcut copii succesive în secolul trecut, de către Eugène Souzay pentru profesorul său Baillot apoi de A. Fuchs, care precizează pe copia sa : „*copiată după autograf*".

Aceste copii au fost descoperite abia în anul 1907 de către Albert Kopfermann și editate la Breitkopf & Härtel în același an.

Cu toate aceste date, autenticitatea concertului este pusă încă sub semnul întrebării, deoarece tehnica violonistică, spun specialiștii, depășește limitele cunoscute și practicate în anul 1777 de către

Scanned with OKEN Scanner

Mozart. Ei consideră că pasajele de virtuozitate în poziții foarte înalte ale violinei solo pot fi contribuții ale lui Susay și Baillot, în nici un caz nu aparțin lui Mozart. Alte obiecții și rezerve se referă la arhitectură, la tipologia dezvoltărilor care nu ar fi caracteristice stilului mozartian.

Cel mai hotărîtor argument în sprijinul autenticității concertului „al șaptelea" este cel al unei teme din finalul acestuia, care este refolosită de Mozart un an mai tîrziu, în muzica la pantomima *„Les petits riens"* (1778) în *„Gavotte joyeuse"* (Nr. 6).

Recurgînd la o analiză stilistică muzicală comparatistă, între acest concert în Re („al șaptelea") și cele două precedente tot în Re major (al doilea, K. V. 211 și al patrulea, K. V. 218) am găsit numeroase trăsături comune, atît în tipologia arhitectonică, dar mai ales în tipologia ideilor muzicale. În plus, am descoperit un motiv din dezvoltarea primei mișcări a concertului al șaptelea, în *Andantele* în *Re major* din Sonata pentru claviatură și vioară în La major K. V. 526 compusă zece ani mai tîrziu (1787), măsura a 3-a după reperul 5, expus tot în la minor. Surprinzătoare ne apare prezența incipitului temei a doua din prima mișcare a Concertului al patrulea pentru vioară și orchestră (K. V. 218) în cadența solistului la ultima mișcare a concertului al șaptelea, așa cum este editată la Breitkopf & Härtel.

Înscris în Catalogul Köchel ediția a 2-a cu numărul 271 a, iar în ediția a 6-a cu numărul 271 i, concertul „al șaptelea" pentru vioară și orchestră (cvintet de coarde, 2 oboaie și 2 corni) este tripartit:

1. *Allegro maestoso*, 4/4, Re major (172 m.)
2. *Andante*, 3/4, Sol major (117 m.)
3. *Rondo Allegro*, 2/4, Re major (539 m.)

După prima audiție publică a acestui concert, la 4 noiembrie 1907 la Dresda, în interpretarea violonistului H. Petri, George Enescu a fost printre primii violoniști contemporani care l-au inclus în repertoriu.

Concertone pentru 2 viori solo cu acompaniament de orchestră (cvintet de coarde, 2 oboi, 2 corni, 2 trompete) cu un oboi și un violoncel obligatto.

K. V. 190 (186 e, a Salisburgo, il 31 Maggio 1774.

1. *Allegro spiritoso* C, Do major (261 m. inclusiv cadența)
2. *Andante grazioso*, 3/4, Fa major (192 m.)
3. *Tempo di Menuetto* (vivace, 3/4, Do major (235 m., 151 m. fără riturnelă).

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea a apărut într-un volum alături de trei Serenade: K. V. 203 (189 b), K. V. 204 (213 a) și K. V. 250 (248 b).

La acest Concertone se referă Leopold și Wolfgang Amadeus în cîte o scrisoare din 11 decembrie 1777 și din 14 decembrie 1777. Manuscrisul autograf se află în Elveția, într-o colecție particulară.

Dacă această lucrare nu se poate înscrie între capodoperele mozartiene, *Sinfonia concertantă* pentru vioară și violă K. V. 364—320 d, în Mi bemol major, este una dintre acestea. Compusă probabil în vara anului 1779 la Salzburg, lucrarea este alcătuită din:

1. *Allegro maestoso*, C. Mi b major (382 m.)
2. *Andante*, 3/4, do minor (148 m.)
3. *Presto*, 2/4, Mi b major (490 m.).

Partidele celor două instrumente soliste, vioara și viola, care e scrisă *în Re major*, denotă nu numai deplina cunoaștere a tehnicii acestor instrumente, cultivată de însuși Mozart, ca solist sau în formații de cvartet, dar și arta și știința cu care compozitorul construiește cronoformulele celor trei mișcări diversificate ca expresie: vigoare (1), melancolie (2), vivacitate șăgalnică de contradans (3). Orchestra alcătuită din sextet de coarde (cu 2 viole), 2 oboaie, 2 corni, contribuie cu fantezie la dialogul sau la procedeul de „ecou" al celor două instrumente soliste, investite cu virtuozitate și candoare.

Concertele pentru instrumente de suflat și orchestră

Mozart a compus 9 concerte pentru suflători și orchestră: 1 concert pentru fagot și orchestră, K. V. 191 (186 e), Salzburg, 1774; 1 concert pentru flaut, harpă și orchestră, K. V. 299 (297 c), Paris 1778; 2 concerte pentru flaut și orchestră, K. V. 313 (285 a) și K. V. 314 (285 d) Mannheim, 1778; 3 concerte pentru corn și orchestră K. V. 417, Viena 1783; K. V. 447, Viena 1783 și K. V. 495, Viena, 1786; 1 concert pentru clarinet și orchestră, K. V. 622, Viena, octombrie 1791.

După cum se poate observa, concertele au fost compuse în diverse perioade de creație și în diferite spații geografice și etnofone europene: Salzburg, Paris, Mannheim, Viena, astfel că ele poartă o amprentă stilistică paneuropeană, diferențiată, în dependență de aceste perioade și spații etnofone.

Concertul pentru fagot și orchestră K. V. 191 (186 e) în *Si bemol major*, datat 4 iulie 1744 este tripartit și elaborat în stilul

Scanned with OKEN Scanner

„galant" al epocii, cu frecvente apeluri la stilul contrapunctic imitativ însușit în Italia cu Padre Martini. Orchestra este alcătuită din coarde (cu 2 viole), 2 oboaie și 2 corni.

Prima mișcare, *Allegro,* (170 m. 4/4), în formă de sonată bitematică, cu două expoziții cu o dezvoltare contrapunctic imitativă și o repriză amplificată și o cadență liberă a solistului. Mișcarea a doua, *Andante ma Adagio* (52 m. 4/4) în *Fa major* este monotematică. După o scurtă introducere a orchestrei, solistul reia tema expusă de orchestră, o extinde și o ornamentează, iar după o amplă tranziție, o expune din nou, extinsă și variată. Mișcarea a 3-a, Rondo, *Tempo di Minuetto* (150 m. 3/4) un menuet extins cu două cuplete, al doilea fiind în tonalitate minoră, după care menuetul este reluat cu funcția de refren al rondo-ului. Orchestra expune la început tema menuetului, solistul expune ambele cuplete între care este intercalată tema menuetului, iar ca repriză solistul repetă menuetul de la început, însă variat în stil „galant".

Se pare că Mozart a mai compus 2 concerte pentru fagot și orchestră, în primăvara anului 1775 care s-au pierdut.

Oprindu-se la Mannheim, în drum spre Paris, la începutul anului 1778, Mozart compune două concerte pentru flaut și orchestră, la comanda unui ofițer olandez, flautist amator, De Jean, pentru care a mai compus și 3 cvartete cu flaut, deși flautul, ca instrument, nu-i plăcea.

Orchestra care însoțește solistul este cea salzburgheză, adică: cvintetul de coarde, 2 oboaie și 2 corni.

Primul *Concert pentru flaut și orchestră, K. V. 313* (285 c), în *Sol major* este tripartit : *Allegro maestoso* (219 m. 4/4), în formă de sonată bitematică, cu dublă expoziție și cu o temă nouă în plus, în expoziția solistului expusă în mi minor, după care, o altă temă nouă la debutul dezvoltării. Repriza este variată și oferă posibilitatea solistului de a improviza o cadență liberă.

Mișcarea a doua, *Adagio ma non troppo* (62 m. 4/4) în *Re major,* în formă de sonată bitematică, debutează cu un unison care precede expunerea de către orchestră și apoi de către solist a celor două teme (a doua la dominantă). Dezvoltarea debutează cu o temă nouă, expusă de flaut și modulînd în tonalitățile *mi minor* și *si minor,* după care repriza readuce unisonul și cele două teme în aceeași tonalitate, Re major, expuse de orchestră pe o pedală de dominantă a flautului. Acesta va improviza și în această mișcare o cadență liberă, după care orchestra repetă tema inițială și unisonul. Flautul repetă, în încheiere, primele trei măsuri ale primei teme.

Scanned with OKEN Scanner

În această mișcare, cele două oboaie ale orchestrei sînt înlocuite cu două flaute, iar violinele cîntă cu surdină, în scopul redării mai poetice a expresiei muzicale.

Ultima mișcare, *Rondeau, Tempo di Menuetto* (290 m. 3/4) este o îmbinare între cele două formule compoziționale, cea de menuet cu funcție de refren al rondo-ului, în cadrul căruia sînt incluse două cuplete, cel de-al doilea în mi minor. Această îmbinare, folosită de Mozart și în unele din cele 5 concerte pentru vioară și orchestră, compuse la Salzburg în anul 1775, oferă suficiente prilejuri solistului de a-și etala virtuozitatea, fie în repriza variată, fie în cadența finală, fie în pasajele de virtuozitate specifice flautului. O *coda* cromatizată și sincopată expusă de orchestră, încheie acest prim concert pentru flaut și orchestră, nici „scurt" și nici „facil", cum îl dorise solicitantul olandez.

Al doilea *Concert pentru flaut și orchestră, K. V. 314* (285 d), în Re major este mai aproape de dorința solicitantului De Jean. Este „mai scurt și mai ușor" atît pentru solist cît și pentru orchestră.

Prima mișcare, *Allegro aperto* (188 m. 4/4) în formă de sonată cu dublă expoziție a unor teme mai scurte și mai clare, cu excepția temei suplimentare din expoziția solistului. Dezvoltarea foarte scurtă este urmată de o repriză concentrată în care se află inclusă și cadența liberă a solistului. Mișcarea a doua, *Andante ma non troppo* (91 m. 3/4) în Sol major este un lied A B A cu secțiunea a treia concentrată, dar cu o cadență liberă a solistului. *Allegro* final (285 m. 2/4) în Re major, un rondo a cărui temă refren alternează cu două teme cuplet, într-un permanent dialog între flaut și orchestră, plin de vivacitate și dezinvoltură.

Se pare că acest concert pentru flaut și orchestră a fost transcris după un concert pentru oboi și orchestră de către Mozart însuși. Concertul pentru oboi și orchestră în Do major, compus în anul 1777 pentru oboistul orchestrei din Salzburg, a fost transpus în Re major, în varianta pentru flaut. Stilul concertului este cel al perioadei salzburgheze. Manuscrisele autografe nu sînt cunoscute.

În primăvara anului 1778, Mozart, după sosirea sa la Paris, însoțit de mama sa, primește comanda unui Concert pentru flaut și harpă, din partea unui diplomat francez, ducele de Guines, flautist amator, a cărui fiică, elevă a compozitorului, cînta la harpă. *Concertul K. V. 299* (297 c) este în *Do major*.

Stilul acestuia caută să se apropie cît mai mult de cel al numeroaselor simfonii cu mai multe instrumente soliste, așa cum erau frecvent prezentate în Concertele spirituale, cu acea „solemni-

Scanned with OKEN Scanner

tate galantă" *alla francese*. Orchestra este similară concertelor precedente : coarde (cu 2 viole), 2 oboaie, 2 corni.

Prima mișcare, *Allegro* (265 m. 4/4) în formă de sonată cu dublă expoziție, debutează cu un arpegiu unisonic al întregii orchestre, care expune ulterior, după o tranziție, tema a doua în aceeași tonalitate, *Do major*. Soliștii deschid expoziția a doua cu același arpegiu unisonic al orchestrei, în cadrul căreia cei doi soliști expun o nouă temă de lîngă cea de a doua, care apare de astă dată la dominantă. Dezvoltarea debutează cu o nouă temă expusă de flaut și acompaniată de coarde, în la minor. După un amplu dialog între cei doi soliști, prin cîteva modulații, urmează repriza orchestrală, care reia toate cele trei teme din expoziție și dezvoltare, le extinde și le variază, prin contribuția celor trei parteneri. O cadență liberă precede un *tutti* inițial completat cu o *coda* concluzivă a mișcării.

Mișcarea a doua *Andantino* (118 m. 3/4) în *Fa major* este un lied A B C A în care cei trei parteneri se ascultă reciproc, în expuneri separate, sau dialoghează, fiecare în caracterul specific al instrumentelor.

Finalul, *Rondeau Allegro* (392 m. 2/2) în *Do major*, în formă liberă de rondo cu o temă refren în caracter popular *alla francese* și cu 5 teme cuplet, oferă celor trei parteneri, multiple prilejuri de a se manifesta ca soliști și ca orchestră, nu numai acompaniatoare și ca un partener cu drepturi egale.

Manuscrisul autograf s-a pierdut în anul 1945 din Biblioteca de Stat din Berlin.

Dintre cele 4 concerte pentru corn și orchestră compuse de Mozart între anii 1782—1787, ne vom opri la cel de al treilea, K. V. 447, în *Mi bemol major* care, se pare, n-a fost creat pentru cornistul capelei din Salzburg, Ignaz Leutgeb, pentru care au fost compuse celelalte trei :

— K. V. 386 b (412) (514) în *Re major*, constituit din două mișcări : *Allegro* (144 m. 4/4) și *Rondo Allegro* (141 m. 6/8) ;

— K. V. 417 în *Mi bemol major: Allegro* (176 m. 4/4), *Andante* (85 m, 3/8) în Si bemol major, *Rondo* (170 m. 6/8);

— K. V. 495 în *Mi bemol major : Allegro (moderato)* (175 m. 4/4); *Romanza Andante* (89 m. 3/4) în *Si bemol major; Rondo Allegro vivace* (205 m. 6/8) în Mi bemol major.

Notele din partitura acestui al patrulea concert pentru corn și orchestră sînt scrise cu patru culori de cerneală : albastră, roșie, verde și neagră, ca o glumă nevinovată la adresa dedicatarului Leitgeb pe care, în celelalte două partituri îl gratifică cu „invective glumețe" de tipul „măgar, bou, nebun..." ceea ce nu impietează

asupra calității estetice a concertelor, al cărui dedicatar cornist s-a stabilit ulterior la Viena, ca negustor de brînză...

Concertul al treilea, K. V. 447, tot în *Mi bemol major*, corespunzător acordajului cornilor din epocă, nu are nici o dedicație și se deosebește stilistic de celelalte trei. Orchestra reunește coardele, 2 clarinete și 2 fagoți.

Prima mișcare, *Allegro* (183 m. 4/4) în formă de sonată cu dublă expoziție, debutează cu coardele, care expun prima temă în *piano*. O punte conduce către tema a doua expusă tot de coarde, în *piano*, după care o temă scurtă încheie prima expoziție. În cea de a doua expoziție, solistul expune prima temă acompaniat de coarde, după care orchestra expune tema a doua pe dominantă, reluată apoi de solist.

Dezvoltarea este deosebit de interesantă prin modulațiile ei armonice, cu totul incomode unui concert pentru corn.

Repriza expune prima temă la coarde, asemeni debutului primei expoziții.

Tema a doua este expusă, de această dată, mai întîi de către solist, care va avea prilejul să-și etaleze virtuozitatea instrumentală după o tranziție orchestrală, cu doar patru măsuri înainte de cadența liberă propriu-zisă a acestuia. Mișcarea se încheie cu tema concluzivă a primei expoziții orchestrale.

Mișcarea a doua, *Romance Larghetto* (49 m. 2/2) în *La bemol major* debutează cu tema „romanței" expusă de corn în *piano* și acompaniată de coarde. Orchestra repetă tema și, după răspunsul solistului, urmează un dialog între cei doi parteneri. Orchestra reia din nou tema, pe care o transpune ulterior în fa minor. După un nou dialog între corn și orchestră, tema romanței este expusă la dominantă și învăluită în armonii îndrăznețe.

O tranziție a orchestrei cu un ritm de marș sub pedala de dominantă a cornului precede reluarea de către orchestră pe dominantă. Solistul reexpune tema în tonalitatea inițială și totul se destramă în sunete detașate.

Ultima mișcare, *Allegro* (208 m. 6/8) în *Mi bemol major* este un rondo a cărui primă temă refren este expusă de corn, asemeni unei chemări la vînătoare și reluată apoi de către orchestră. Primul cuplet este expus de asemenea de către solist, continuat de coarde. O scurtă punte a orchestrei precede repetarea temei vînătorești de către corn și reluată de orchestră. Urmează o surpriză compozițională, cu repercursiuni în viitor. Al doilea cuplet este tema romanței, expusă de corn în tonalitatea ei *La bemol major*! Această idee va da roade în secolul al XIX-lea, constituind germenele viitorului

Scanned with OKEN Scanner

leitmotiv. Tema refrenului mai revine de două ori la orchestră și la solist, care încheie această superbă pagină programatică vînătorească, novatoare.

Abia în ultimul an al scurtei sale vieți, Mozart compune unicul său *Concert pentru clarinet și orchestră*, dedicat lui Anton Stadler, K. V. 622 în *La major*. Orchestra reunește coardele (cu 2 viole), 2 flaute, 2 fagoți și 2 corni în La.

Prima mișcare *Allegro* (159 m. 4/4) în formă de sonată cu dublă expoziție ; în prima, orchestra expune repetat prima temă, în *piano* și apoi în *forte*. După o tranziție către dominantă, tema este expusă în canon triplu la coarde, apoi un motiv trilat în imitații. Prima expoziție se încheie cu un grup cadențial care precede expoziția solistului. Acesta debutează cu prima temă expusă de două ori, dar ornamentată „alla traca". Urmează o temă nouă, expusă în la minor de clarinet. După un tutti de două măsuri, o nouă temă este expusă la dominanta Mi major și extinsă pînă la tonalitatea fa diez minor. Prima temă revine la violine în Mi major și este reluată în canon de către coarde. Repetarea primului cuplet oferă prilejul clarinetului să-l însoțească în arpegii încheiate, cu un tril pe dominantă. După secțiunea concluzivă a expoziției a doua, urmează o dezvoltare amplă și dramatică cu frecvente incursiuni în tonalități minore, ca de pildă : do diez minor și fa diez minor, la care participă atît solistul, cît și orchestra.

Repriza, cu unele modificări în partidele celor doi parteneri, reconstituie în parte elementele esențiale ale primelor două expoziții.

Mișcarea a doua, *Adagio* (98 m. 3/4) în Re major este un lied în forma A B A.

Prima secțiune, alcătuită din două fraze repetate, este expusă întîi de clarinet, apoi de orchestră. Secțiunea mediană este intens ornamentată „alla traca" și se termină cu o dublă cadență a clarinetului. Acesta reia prima temă, pe care orchestra o repetă, iar solistul încheie mișcarea cu o *coda*.

Rondo Allegro (353 m. 6/8) în *La major* este elaborat în formă de rondo-sonată. Tema refrenului este constituită din două elemente : primul expus de trei ori, de către solist, apoi de către orchestră și din nou de către solist, care continuă cu cel de al doilea element în optimi. După o scurtă punte, clarinetul expune primul cuplet alcătuit și el din două elemente. Orchestra readuce tema refrenului, după care urmează o serie de imitații la relativa minoră, pe incipitul primei teme a refrenului, avînd funcție de al doilea cuplet sau de dezvoltare, în cadrul căreia apare o nouă temă

Scanned with OKEN Scanner

și elemente din primul cuplet. După cadența liberă și ultima repetare a temei refrenului, o *coda* cu ecouri în piano conduce către concluzia finală a mișcării și a unicului concert pentru clarinet, instrumentul preferat, dintre cele de suflat, al lui Mozart.

Dar, indiferent de preferințe, Mozart a fost unul dintre cei mai conștienți compozitori asupra valorii expresive a instrumentelor de suflat, cu care a creat pagini novatoare și nemuritoare.

Ne stau mărturie nu numai concertele pentru suflători și orchestră, ci întreaga sa creație, în care a folosit aceste instrumente.

Elogiul suprem pe care l-a adus instrumentelor de suflat, s-a materializat în virtuțile orfice, miraculoase ale flautului fermecat, unealta salvatoare a lui Tamino, și fluierul lui Pan, unealta semnalizatoare a lui Papageno, instrumente specifice „spațiului tracic".

Creația simfonică

Pentru cercetătorul contemporan sau chiar și numai pentru dirijorul de orchestră de astăzi, simfoniile de Mozart ridică numeroase probleme de natură documentară, istoriografică, estetică și sociologică (deși simfoniile sale au fost executate în epocă, fără dirijor), deoarece numărul, autenticitatea și cronologia lor diferă de la o sursă la alta.

De la prima simfonie (K. V. 16) creată în anul 1764 (de Wolfgang și Leopold) pînă la ultima sa simfonie, cunoscută sub numele de „Jupiter", creată în anul 1788, catalogul Köchel, în recenta sa ediție, înscrie astăzi peste 60 de asemenea titluri : simfonii, fragmente de simfonii, simfonii concertante, simfonii-uverturi, începuturi de simfonii. De pildă, cele trei simfonii-uverturi la trei opere: La finta semplice (K. V. 45); Il sogno di Scipione (K. V. 161); opera neterminată *„Zaide"* (K. V. 318) sau faptul că în legătură cu unele simfonii ni se atrage atenția asupra incertitudinii paternității lor mozartiene, manuscrisele autografe fiind necunoscute pînă în prezent, ne face să înțelegem de ce numărul simfoniilor de Mozart, diferă de la o sursă la alta.

Dar acest amănunt nu are importanță pentru demersul nostru muzicologic, chiar dacă primele simfonii înscrise în catalogul Köchel, cu sau fără manuscris autograf, aparțin sau nu exclusiv „copilului minune" în vîrstă de doar 8 ani.

După ce am studiat partiturile cvasitotalității simfoniilor sale, în încercarea de a confrunta, cînd a fost posibil, partiturile tipărite cu facsimilul manuscrisului autograf, am constatat următoarele :

Scanned with OKEN Scanner

Facsimil după o pagină de titlu a unei Sinfonii de Mozart K. V. 182 (166c)

Dacă privim în ansamblu cronologia creațiilor sale simfonice, observăm o anumită discontinuitate în preocupările pentru acest gen. Astfel sînt ani în care Mozart nu compune nici o simfonie, ca de pildă, în anii 1775, 76, 77, sau în ultimii trei ani din scurta sa viață.

În alte perioade, însă, compune cîte 8 simfonii, într-un singur an, ca de pildă în anul 1772, iar 6 simfonii în anul 1773.

Dar discontinuitate în creația de simfonii nu înseamnă la Mozart stagnare. Dimpotrivă, înseamnă proces continuu de memorare, de acumulare, de inventare de noi și noi formule în sfera gîndirii pure cu sunetele, formule combinatorii care îi aparțin sau pe care le preia de la unii dintre contemporanii săi mai vîrstnici : Michael Haydn, Josef Haydn, Johan Christian Bach, Karl Friederich Abel, Josef Mislyvecek, compozitorii școlii de la Mannheim, Stamitz, Cannabich și alți compozitori, în special, italieni, în stilul cărora s-au format toți compozitorii epocii. Proces continuu de îmbogățire a capacității sale creatoare prin decantare orfică a tot ceea ce asculta și memora ca muzică simfonică, deoarece Mozart nu se referă niciodată în corespondența sa la teorii sau idei estetice, filosofice, literare, care să-l fi influențat în vreun fel la cristalizarea celei mai complexe arhitecturi muzicale ce se constituie în acei ani : genul și formula compozițională de sonată cvadripartită orchestrală paneuropeană.

Tipologia simfoniilor mozartiene este deosebit de diversificată, cu toate că marea majoritate a acestora este formulată în tonalități majore. Într-un studiu publicat în *„Revue de Musicologie"* (vol XLVIII — Juillet-Décembre, 1962, p. 203) intitulat *„La crise romantique dans la musique autrichienne vers 1770"*, H. C. Robbins Landon subliniază raritatea simfoniilor în modul minor în secolul XVIII, după cum urmează : *„Pentru un compozitor din secolul al XVIII, o simfonie în minor însemna ceva cu totul deosebit. Catalogul tematic al simfoniilor din sec. XVIII reunește pînă în prezent 7.000 de simfonii... din care nici măcar cinci la sută în tonalități minore"*. Autorul dă următoarele proporții asupra simfoniei europene: 2% în minor, adică 140 de simfonii în tonalități minore, față de 7.000 de simfonii compuse în secolul al XVIII-lea.

Între cele 140 de simfonii în minor ale secolului al XVIII-lea, despre care vorbește autorul studiului se află, desigur, și cele două simfonii în sol minor de Mozart (K. V. 183/1773 și K. V. 550/1788), singurele două simfonii în tonalități minore din întreaga sa creație de simfonii. (Începutul în la minor consemnat la K. V. 16a nu poate modifica proporția). Einstein, în impozanta sa monografie despre viața și creația lui Mozart afirmă că tonalitățile sînt *neutrale* pentru

Scanned with OKEN Scanner

creatorul lui Don Giovanni. Nu ne putem declara de acord cu reputatul muzicolog german. Însăși ponderea preferențială a majorului în întreaga sa creație ne dovedește contrariul. Cu atît mai mult cu cît în ansamblul simfoniilor în tonalități majore constatăm o anumită pondere preferențială pentru tonalitatea orfică a Re majorului.

Cît despre virtuțile orfice și novatoare ale minorului mozartian ne rezervăm o abordare specială a subiectului.

Într-un studiu despre simfoniile lui Mozart apărut în numărul omagial al revistei „*Österreichische Musik Zeitschrift*" *1956*, autorul Erich Valentin ne oferă următoarea statistică : 15 simfonii în Re major, 11 în Do major, 9 în Si bemol major, 8 în Mi bemol major, 7 în Fa major, 7 în Sol major, 4 în La major, 2 în Sol minor și 1 în La minor (numai începutul), ceea ce ne dă totalul de 64 de simfonii.

Între acestea, unele sînt tripartite, după formula compozițională a uverturii italiene, cum sînt primele simfonii consemnate în catalogul Köchel, începînd cu numărul 16. Această primă simfonie în *mi bemol major* a fost descoperită abia în zilele noastre și redată publicului în primă audiție contemporană în anul 1956, la Salzburg, în cadrul Festivalului Mozart dedicat bicentenarului nașterii compozitorului, festival la care a fost prezent ca invitat și autorul acestor rînduri.

Tot în cadrul acestui Festival aniversar a fost prezentată, în primă audiție contemporană, o altă simfonie mozartiană, datînd din anul 1768 și descoperită în cea de a doua jumătate a secolului nostru în arhivele mînăstirii din Lambach, localitate de popas nocturn între Salzburg și Viena.

În ianuarie 1769, Leopold Mozart a dăruit știmele acestei simfonii călugărilor care i-au găzduit, pe el și pe micul Wolfgang, drept răsplată. Partitura a luat-o cu el, dar mai tîrziu s-a pierdut. Această simfonie consemnată în K. V. 45a este concepută tot în formula compozițională a uverturii tripartite italiene de operă bufă : un *Andante* median încadrat între un *Allegro maestoso* și un *Presto* final. Dacă în aceste prime simfonii tripartite compuse de Wolfgang și Leopold Mozart, după modelul uverturii italiene de operă bufă, Andantele median este formulat la relativa minoră, la dominantă sau subdominantă, descoperim simfonii-uverturi tripartite formulate într-o singură tonalitate, *Re major*, ca de pildă K. V. 141=161 și 163, începută la Salzburg și terminată la Milano în anul 1772.

În tipologia simfoniilor salzburgheze din anul 1773 ne reține atenția Simfonia K. V. (166a) în *Mi bemol major*.

Deși tripartită, timpul muzical al celor trei mișcări concepute fiecare în formulă de sonată cu dezvoltare, se desfășoară fără între-

Scanned with OKEN Scanner

rupere și fără nici un semn de repetiție a nici unei secțiuni a celor trei mișcări. Prima mișcare, *Molto presto*, debutează în *Mi bemol major* dar reexpunerea se termină în *sol major*, pentru a se lega, după o pauză expresivă de o coroană pe o măsură de 4/4, cu mișcarea mediană *Andante*, în *do minor* tot în formulă de sonată cu dezvoltare a cărei reexpunere se leagă din mers, fără vreo cadență finală, cu mișcarea a treia, *Allegro*, în *Mi bemol major*.

Și pentru că ne aflăm în anul 1773, considerăm că se cuvine să reținem un amănunt cronologic consemnat de însuși Mozart în manuscrisele autografe a două simfonii, între cele șase compuse în același an. Este vorba despre Simfonia K. V. 182=173d A în *Si bemol major*, tripartită, datată Salzburg 3 oct. 1773 și Simfonia K. V. 183=d B în *sol minor*, cvadripartiă, datată 5 oct. 1773 !

Ce trebuie să deducem din acest amănunt calendaristic consemnat de mîna lui Wolfgang Amadeus Mozart ? Că a compus prima simfonie în *sol minor* K. V. 183 în două zile? Nicidecum! Acest amănunt calendaristic ne confirmă capacitatea fenomenală a lui Mozart de a gîndi și memora, *simultan*, elaborarea a 3—4 lucrări în același gen sau chiar în genuri diferite.

Pe cît de apropiate în timp, pe atît de diferite ca formulare muzicală sînt aceste două simfonii din 3 și 5 octombrie 1773, corelate totuși prin aceeași armură.

Prima, în *Si bemol major*, este tripartită, cea de a doua, în *sol minor*, este cvadripartită, reunind și un *Menuet* cu *Trio*-ul respectiv la cele două allegro-uri care încadrează mișcarea lentă.

Prima mișcare *Allegro spiritoso*, din simfonia în *Si bemol major* este elaborată în formulă de sonată bitematică completă, dar procesualitatea timpului muzical a celor trei secțiuni ale formulei compoziționale de sonată se desfășoară continuu, fără nici un semn de repetiție pentru expunere sau pentru secțiunile dezvoltării și reexpunerii.

În prima mișcare, *Allegro con brio*, din simfonia în sol minor, procesualitatea timpului muzical al celor trei secțiuni ale formulei compoziționale de sonată este oarecum discontinuizată prin semnele de repetiție după expunere și după reexpunere, semne de repetiție care, în epocă, erau obligatorii, avînd o funcție orfică. La acestea se adaugă microsecțiunea concluzivă, *Coda*, pe care Mozart o precizează și literal, în partitură.

Dar ceea ce a generat cele mai vii dispute între cercetătorii manuscriselor celor două simfonii și a îngrijitorilor de ediții, a fost faptul puțin obișnuit, de a se introduce cîte o pereche de instrumente care nu au fost folosite de Mozart decît în cele două mișcări

13 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Andante ale celor două simfonii. În *Andantino grazioso* din Simfonia în *si bemol major* Mozart introduce 2 flaute care înlocuiesc perechea de oboaie, iar în *Andante*-le Simfoniei în *sol minor*, autorul introduce o pereche de fagoturi care, asemenea flautelor din simfonia în *Si bemol major*, nu participă decît în ansamblul orchestral al celor două mișcări lente, iar fagoturile și în *Trio*-ul menuetului din simfonia în *sol minor*. Cred că a procedat greșit îngrijitorul ediției din 1960 a simfoniilor de Mozart tipărită la *Deutscher Verlag für Musik* din Leipzig, cînd a introdus perechea de fagoturi în toate cele patru mișcări ale simfoniei în *sol minor*, chiar dacă a introdus-o pe un portativ mai mic, dublînd, *ad libitum*, vocea basilor.

Nu este nici prima nici ultima oară cînd Mozart își permite asemenea originalități în tipologia organologică a simfoniilor sale. Dar, despre această problemă vom mai avea prilejul să vorbim în cuprinsul acestui capitol.

S-ar cuveni, însă, să privim cu atenție facsimilele manuscriselor acestor simfonii salzburgheze.

Mai întîi, facsimilul manuscrisului lui Leopold Mozart pentru coperta cu începuturi ale celor nouă simfonii ale lui Wolfgang, legate într-un singur volum de manuscrise, în care se găsesc și cele două simfonii mai sus pomenite.

În dreptul începutului simfoniei în *Si bemol major* putem citi foarte ușor : *In B* à 2 Violini, viole, oboe, Corni e Basso :

2 Flauti nel Andante (sublinierea aparține lui Leopold).

Pe rîndul următor citim datele organologice referitoare la simfonia în *sol minor : In G 3 za minore* con Violini, viole, oboe, Corni în B fà Corni in G, e Basso, *2 Fagotti, nel Andante* (ș.a.). Așadar, Leopold *subliniază* participarea exclusivă a celor două perechi de instrumente, flautele și, respectiv, fagoturile, în cele două mișcări *Andante* ale celor două simfonii.

Îi scapă totuși lui Leopold două amănunte organologice pentru simfonia în *sol minor :* perechea de fagoturi participă și la *Trio*-ul din *Menuet*, iar pentru *Andante* sînt necesari și 2 corni în mi bemol. Și pentru că ne aflăm în fața acestui facsimil leopoldin să privim cu atenție felul în care sînt scrise unele dintre armurile incipiturilor celor două simfonii mozartiene din perioada salzburgheză, legate în acest volum.

Ordinea celor doi bemoli la începutul simfoniei în *Si bemol major* este *mi bemol — si bemol*, iar la cel al simfoniei în *sol minor* este corect *si bemol — mi bemol*.

Am căutat să explic această „incorectitudine" în ordinea bemolilor și am ajuns la următoarea posibilă concluzie : Leopold a

Scanned with OKEN Scanner

intenționat să sublinieze tonalitatea și prin prezența ultimului bemol din armură, adică *si bemol*. Aceeași explicație pare valabilă și pentru ordinea cu totul surprinzătoare în care sînt scrișii cei trei bemoli ai armurii simfoniei în *mi bemol major* K. V. 199 și al cărei început urmează : *la bemol, si bemol, mi bemol !!*

Pentru ordinea celor trei diezi ai armurii simfoniei în *La major* K. V. 201, — *fa diez, sol diez, do diez* —, nu am găsit nici un fel de explicație, cu atît mai mult cu cît ultima simfonie din acest volum, K. V. 202 în *Re major*, are ordinea diezilor armurii cît se poate de corectă : *fa diez — do diez.*

Și acum să privim cu atenție facsimilul primei pagini a manuscrisului mozartian la *Andantele* simfoniei în *sol minor* K. V. 183 Pagina are 10 portative din care sînt folosite doar opt. Pe primul și ultimul portativ nefolosit pentru note este scris, și sus și jos, indicația de mișcare, *Andante*, așa cum obișnuia Mozart să scrie la începutul tuturor mișcărilor simfoniilor sale.

În partea stîngă a paginii, în dreptul primelor două portative cu cheia de sol și armura celor 3 bemoli este scris în limba italiană : *Violini con sordini* (s.a.), în dreptul următoarelor două portative : 2 oboe, ceea ce înseamnă că fiecare oboi are separat cîte un portativ ; următoarele trei portative sînt repartizate fiecare cîte unei perechi de corni în *mi bemol*, 2 viole, 2 fagoturi, iar ultimul portativ este repartizat pentru *Bassi*, care înseamnă în epocă și pentru Mozart, violoncelii și contrabașii, ca o singură partidă.

De neînțeles a rămas pentru mine ordinea diferită a celor trei bemoli ai armurii : prima violină, ordinea cvintelor descendente corectă *si, mi, la ;* violina a doua : *mi, la, si !;* primul oboi, ordinea corectă, oboiul al doilea : *si, la, mi !* armura celor două viole, corectă ; a celor două fagoturi, în cheia de fa : *si*, deasupra portativului, *mi*, sub cheie, *la*, pe linia a cincea a portativului ; armura partidei Bassi începe cu *mi bemol* urmat de doi *si bemol* la octavă și *la bemol* pe linia a cincea a portativului.

După fracția de măsură 2/2 sînt cîteva portative șterse, ceea ce înseamnă că Mozart scria direct în partitură, creația gîndită și memorată anterior.

După ce te obișnuiești cu grafia mozartiană, descifrezi indicațiile de nuanțe, ca de pildă *pia:* pentru piano; *fp*: pentru fortepiano; *for :* pentru forte ; sau *cob :* col basso, așa cum se poate observa și în facsimilul primei pagini a manuscrisului simfoniei în *do major* K. V. 200 (v. fac.) Pauzele generale nu sînt notate, iar perechile de corni și de trompete au notația pe cîte un portativ, dar cu cîte o codiță ascendentă și descendentă pentru fiecare notă pătrime, cu

excepția partidei *Bassi* în care fiecare notă pătrime are doar o codiță. Privind aceste facsimile de manuscrise mozartiene se cuvine să căutăm în răspuns plauzibil la întrebarea : de ce partidei violinei i se acordă prioritatea în ordinea punerii în pagină a instrumentelor orchestrei simfonice ?

Răspunsul ni se pare unic și categoric : pentru că orchestra mozartiană era condusă de primul violonist al partidei violinei prime, care și purta numele de maestru de concert, adică : concert maestru. Acesta, de la primul pupitru al partidei sale, urmărind partea violinei prime, *dar și pagina întreagă a partiturii sale generale*, impunea cu gestul și privirea desfășurarea corectă a muzicii simfoniei, cel puțin la repetiție, dacă la concert urmărea numai știma de violină primă. Oricum, simfoniile lui Mozart nu se cîntau în epocă cu dirijor, ci doar sub conducerea concert-maestrului.

Dar, despre acest aspect al practicii muzicale orchestrale în epocă vom mai avea prilejul să consemnăm și alte amănunte concludente.

Analizînd în continuare facsimilele unor manuscrise de simfonii salzburgheze din acești ani de prolifică creație simfonică, observăm că punerea în pagină diferă de la o simfonie la alta, sau, după cum vom vedea, de la un gen la altul. De pildă, viola, sau, mai precis, violele, sînt situate în vecinătatea partidei basilor, adică a violoncelului și contrabasului și nu în vecinătatea celor două violine. Excepția de la această ordonare a punerii în pagină este determinată de prezența fagoturilor care, de astă dată, se situează în vecinătatea partidei basilor și, respectiv, a violelor. Acest instrument, căruia i se repartizează uneori un singur portativ, alteori două portative, în raport de felul în care este elaborată contribuția sa la complexul orchestral : ca o voce sau ca două voci instrumentale, chiar și numai în una-două măsuri.

Dacă simfoniile salzburgheze K. V. 181, 182, 184, 199 sînt încă de factură tripartită a uverturii italiene, simfoniile K. V. 200 în *Do major* și K. V. 201 în *La major* sînt cvadripartite asemenea simfoniei în *sol minor* K. V. 183. Cred că în mod justificat Einstein, apreciind valoarea estetică a acestor trei simfonii salzburgheze, le-a acordat denumirea de *„mica trilogie"* a anilor 1773—74, în intenția de a prefigura marea trilogie finală a anului 1788.

Ordinea cronologică a elaborării celor trei *Sinfonii* considerate a alcătui „mica trilogie" a anilor 1773—1774 este următoarea :

K. V. 173 d B (183), 5 octombrie 1773 în *sol minor*, adică g ;

K. V. 186 a (201), Salzburg, 6 aprilie 1774 în *La major*, adică A;

K. V. 189 k (200) Salzburg, 17 (12) noiembrie 1774, în *Do major*, adică C. deci GAC (H) !

După cum se observă din manuscrisul primei *Sinfonii în sol minor*, nu se poate afla locul unde a fost compusă. Dar stilul este deja cel paneuropean.

Sinfonia, concepută pentru o orchestră alcătuită din sextet de coarde (cu 2 viole), 2 oboaie, 2 corni în Si bemol și 2 corni în Sol, care sînt înlocuiți cu 2 fagoți în mișcarea a doua, Andante.

Prima mișcare, *Allegro con brio* (214 m. 4/4) elaborată într-o formulă compozițională de sonată bitematică, debutează în *forte* cu o temă sincopată pe două intervale descendente : cvarta și septima micșorată, expusă unisonic de coarde și perechea de oboaie. Tema, de 12 măsuri, continuă cu arpegii ascendente în optimi și tetracorduri descendente în șaisprezecimi, expuse unisonic de violine și dublate fragmentar de celelalte coarde și de perechea de oboaie, în timp ce cei 4 corni punctează acordic și dinamic acest debut patetic.

Incipitul celor 4 măsuri sincopate este repetat, dar modulează către *Re major* și se stinge în *pianissimo*. După o pauză generală de 3 timpi urmează în *forte* o temă de punte agitată, expusă imitativ între violinele prime și vocile basului pe acordurile tremolate ale violinelor secunde și violelor cu duble coarde, care începuse in *Si bemol major* și se termină în *Fa major*.

Tema a doua, în *Si bemol major* este expusă de coarde în 7 măsuri și jumătate, apoi repetată, de astă dată de la jumătatea măsurii a 8-a și următoarele, cu toate accentele schimbate ! Nouă măsuri concluzive readuc ritmul sincopat și cel tremolat al coardelor care modulează către *sol minor*-ul inițial, indicat prin bara dublă de repetiție a expoziției, adică a expunerii tematice.

După bara de repetiție, dezvoltarea (m. 83—116) continuă cu sunetele tremolate ale violinelor din secțiunea concluzivă a expunerii tematice și introduce un motiv nou, expus imitativ între violinele prime și vocile basilor, într-un dialog dramatic modulant, care debutează în *do minor* și se stinge în *La major*. Secțiunea mediană a dezvoltării alternează 4 măsuri în *La major*, în *piano*, cu 2 măsuri modulate în *forte*, minus primul timp, apoi patru măsuri în *re minor* în *piano* și *Re major* în primul timp al măsurii a 5-a, urmată de 7 timpi în *forte*, modulînd către *sol minor*. În această secțiune Mozart folosește două terțe micșorate „alla traca" în măsurile 101 și 107, în unisoanele coardelor și a oboiului II.

În ultimele 8 măsuri ale dezvoltării Mozart recurge la un dialog sfîșietor între coarde, care intonează secunde cromatice ascendente și descendente prefigurînd motivul de debut al marii *Sinfonii în sol minor* din anul 1788. De altfel motivul al doilea arpegiat, al temei

Scanned with OKEN Scanner

întîi cu care debutează repriza (m. 117) prefigurează tema finalului marii Sinfonii în *sol minor* din trilogia finală.

Repriza este identică cu prima expunere tematică, dar tema punții este expusă în *sol minor* și include în motivul rachetă descendent 4 secunde mărite „alla traca". Tema a doua, expusă și ea în *sol* minor include două secunde mărite în măsurile 181 și 190.

Repriza se încheie (m. 200) cu o bară dublă de repetiție, urmată de o *coda* (201—214) în *sol minor*, cu reluarea ritmului inițial sincopat. Mișcarea se termină în registrul cel mai grav al violinelor, prin repetarea de 12 ori a pedalei ornate de *sol minor*, fără nici o indicație de dinamică.

Mișcarea a doua, *Andante* (72 m. 2/4) este elaborată tot în formulă de sonată bitematică cu dezvoltare, la subdominanta relativei majore *Mi bemol major*, asemeni mișcării lente din marea *Simfonie în sol minor*.

În componența orchestrei este introdusă o pereche de fagoți în locul perechii de corni în Sol.

Prima temă este expusă discontinuizat de cele 2 partide de violine *con sordini* și intercalată îngînarea celor doi fagoți, După o punte de 7 măsuri, violina întîi expune tema a doua la dominanta *Si bemol major*, pe un acompaniament al violinelor secunde, în treizecidoimi, pe un fond armonic al oboaielor și fagoților și cornilor în primele patru măsuri, și prin intercalarea discontinuizată în următoarele 5 măsuri.

După dubla bară de repetiție urmează o scurtă dezvoltare modulată pe prima temă, incluzînd două terțe micșorate „alla traca" (nu „arabe"!) Dezvoltarea se încheie pe un acord de septimă de dominantă în ritmul cvadriplural al destinului beethovenian expus de toți suflătorii *soli*. După o scurtă punte de 4 măsuri a coardelor, urmează repriza monotonală *Mi bemol major* în care sînt expuse cele două teme, legate printr-o punte mai extinsă. Mișcarea se încheie cu bara dublă de repetiție, prelungită cu o coroană.

Mișcarea a treia, *Menuetto* revine în *sol minor* și debutează dramatic în *forte* unisonic, 4 măsuri, urmate de alte 4 măsuri în *piano* și de alte 4 măsuri în *forte*. Cele două secțiuni ale menuetului se repetă, dar cînd este reluată tema de debut în secțiunea a doua, ea este ușor extinsă prin repetarea ingenioasă a două măsuri din secțiunea concluzivă a acesteia.

Trio-ul în *Sol major* aduce puțină seninătate, prin expunerea celor 2 secțiuni repetate, exclusiv de către cele 3 perechi de instrumente de suflat : oboaiele, fagoții și cei doi corni în sol.

Dar îndîrjirea dramatică a *sol minor*-ului revine odată cu *Minuetto da capo*.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul, *Allegro* (194 m. 2/2), elaborat în formă de sonată bitematică, debutează în *piano* unisonic al coardelor, cu o temă în *sol minor* dublu armonic, în structura căreia descoperim o terță micșorată (m. 7) și o septimă micșorată (m. 14) specifice eterofoniei spațiului tracic pontico-danubian. Incipitul acestei teme se aseamănă intervalic cu incipitul primei teme a Menuetului, iar repetarea temei finalului de către întreaga orchestră în *forte*, ne reține atenția contrapunctul sincopat, asemănător celui din prima mișcare.

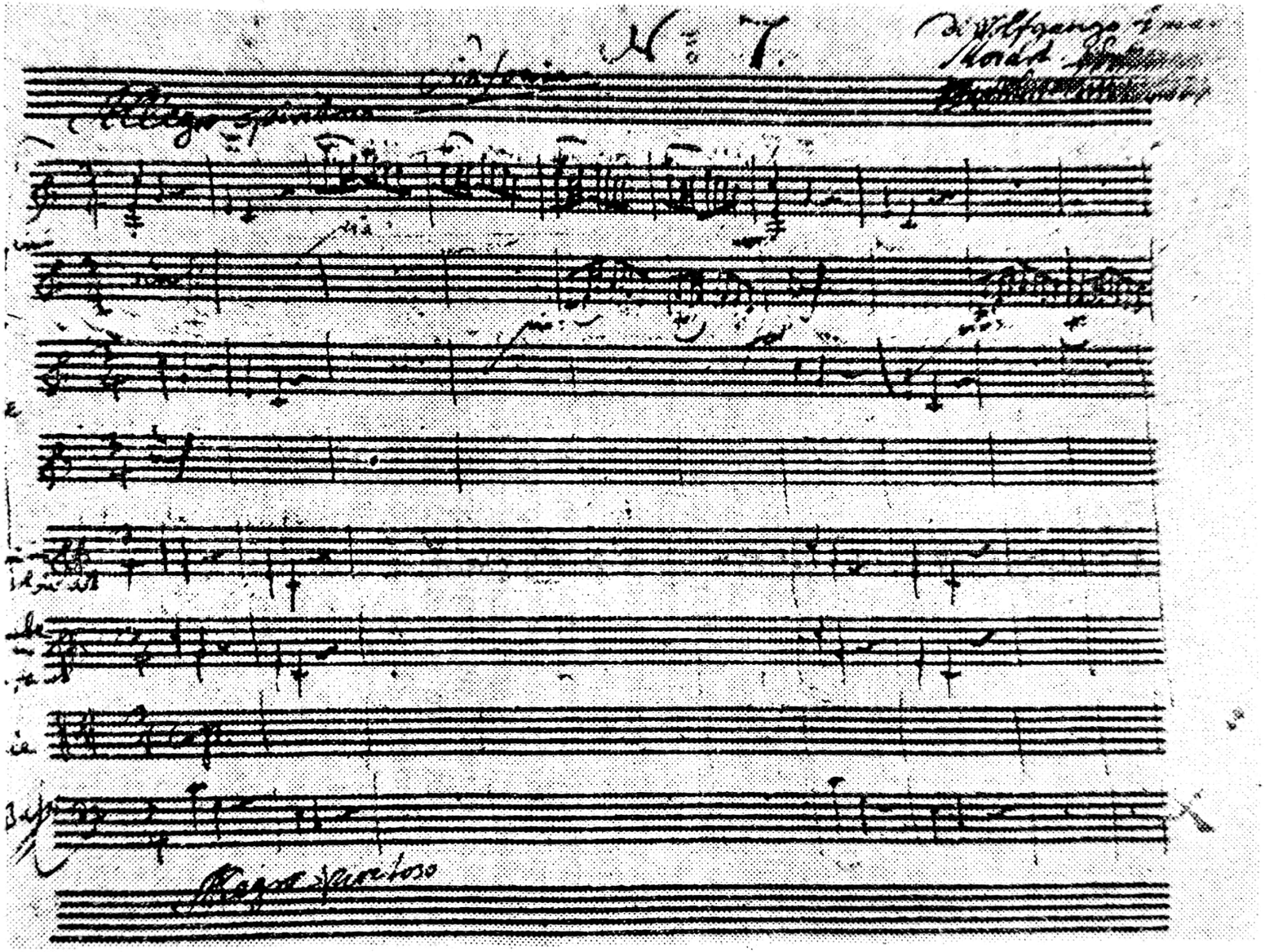
După o punte în *Si bemol major*, cu o temă nouă și incipitul primei teme expuse în canon de către cele două violine, urmează tema a doua expusă de violinele prime, la relativa majoră.

Secțiunea concluzivă a expoziției tematice face apel din nou la prima temă expusă de vocile basului, peste care sînt suprapuse contrapunctic sincopele și motivul rachetă descendent din prima mișcare. O punte concluzivă de patru măsuri expusă de violina primă, introduce în ultima măsură un motiv repetat, alcătuit din succesiunea descendentă a unei pătrimi și două optimi. Urmează bara dublă de repetiție, după care dezvoltarea debutează cu acest motiv concluziv încredințat basilor și violei. Aceasta continuă cu elemente noi modulatorii, pînă la măsura 106 după care, din Re major, prin 2 măsuri sincopate ale violinei prime, debutînd cu o secundă mărită „alla traca", se face legătura cu repriza, în *sol minor*, aproape identică cu expoziția. Tema punții în *Sol major* și tema a doua în *Sol minor*, precum și consecințele monotonalității reprizei face ca aceasta să se încheie cu o punte concluzivă identică celei a expoziției. După bara dublă de repetiție pentru dezvoltare și repriză, urmează o *coda* de 8 măsuri, în care se reia motivul concluziv de pătrime și două optimi, în *sol minor* dublu armonic, cu două sensibile, cu o secundă mărită și o terță micșorată, și astfel se încheie mișcarea și această dramatică simfonie.

Se cuvine să subliniem încă o dată uimitoarea unitate tematică a acestei Mari *Sinfonii mici în sol minor*. Într-o scrisoare din 4 ianuarie 1783, Mozart îi cere tatălui său o copie a acestei simfonii, pentru a o prezenta într-o Academie vieneză. Prima ediție a apărut la Hamburg în anul 1798, la Günther et Böhme. Manuscrisul autograf se află la Viena, într-o colecție particulară.

Sinfonia K. V. 186a (201) în La major se pare că a avut ca model o simfonie de Michael Haydn, fostul capelmaestru de la Oradea, din „spațiul mioritic", stabilit ulterior la Salzburg.

Dacă în *Sinfonia* precedentă, *în sol minor* am semnalat prezența activă a unor trăsături specifice „alla traca", de pildă minorul dublu armonic și cromatismul, în această *Sinfonie în La major*, ca și în cea în *Do major*, ne vor reține atenția și alte două trăsături



Facsimil după prima pagină a partiturii unei Simfonii de Mozart K. V. 200

Scanned with OKEN Scanner

specifice „alla traca", de pildă ornamentica și repetitivitatea, preluate în stilul „galant" al epocii luminilor, ca stil paneuropean. Orchestra este alcătuită din coarde, 2 oboi, 2 corni.

Prima mișcare, *Allegro moderato* (206 m. 2/2) elaborată în formulă compozițională de sonată tritematică, debutează cu o temă expusă de violine și repetată în dialogul între violine și basi. (Beethoven a preluat acest debut original al Sinfoniei, în debutul *Concertului pentru pian și orchestră* nr. 4).

Tema a doua este expusă la dominantă, tot de coarde, după o tranziție viguroasă, care aparent continuă și în tranziția a doua, Tema a treia este expusă imitativ de cele două violine, după care o secțiune concluzivă precede, după o punte cromatică la unison și bara dublă de repetiție, o scurtă dezvoltare. Aceasta introduce elemente noi, printre care și o temă modulatorie în minor, ce precede secțiunea concluzivă a dezvoltării. Repriza este aproape identică cu expoziția, dar *coda* supune travaliului tematic prima temă și prima tranziție, într-o dezvoltare concluzivă.

Mișcarea a doua, *Andante* (109 m. 2/4) în *Re major* este elaborată tot în formula compozițională de sonată bitematică cu dezvoltare. Prima temă, în ritm punctat, expusă *con sordini* de prima violă, este preluată de cea de a doua, în timp ce prima desfășoară un șir de ornamente „alla traca". Tema a doua, expusă la dominantă, este urmată de o secțiune concluzivă cromatic modulantă.

Dezvoltarea amplă, intens cromatizată, introduce o temă nouă la prima violină. Repriza amplificată și modificată este continuată de o *coda amplă*, în care este reamintită prima temă, expusă de astă dată mai întîi de suflători, apoi de violina secundă, însoțită de ornamentele cvasiimprovizatorice „alla traca" ale primei violine.

Menuetto (32 m. 3/4) în *La major* reia ritmul sacadat al primei teme a *Andantelui*, constituindu-și propria lui temă prin expunerea căreia instrumentele de suflat au un rol important.

Trio (22 m. 3/4) în *Mi major* este expus tot de coarde, cu frecvente cromatisme ale primei violine, pe un fond armonic al instrumentelor de suflat, oboaiele și cornii. *La major*-ul se impune odată cu *Minuetto da capo*.

Finalul, *Allegro con spirito* (187 m. 67/8) în *La major* este elaborat în formulă compozițională de sonată bitematică.

Prima temă de 16 măsuri, este expusă de două ori. Ritmul ei se păstrează și în tranziția ce urmează.

Tema a doua, la dominantă, este expusă de coarde, după care ritmul inițial reapare și se încheie cu o gamă ascendentă prelungită de tema întîi.

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltarea, de o ingeniozitate uimitoare, supune travaliului tematic prima temă, prin modulații neașteptate și permanenta prezență a suflătorilor și a vocilor de bas în goana neastîmpărată a celorlalte coarde.

Aceeași gamă ascendentă precede repriza aproape identică, urmată de o *coda* amplă, în care ritmul temei inițiale, gama ascendentă a violinelor și două acorduri ale întregii orchestre încheie această Sinfonie plină de fantezie și ingeniozitate.

Cea de a treia *Sinfonie* din „mica trilogie" a anilor 1773—74 este K. V. 189 k (200) în *Do major*. Orchestra este alcătuită de coarde (cu 2 viole), 2 oboaie, 2 corni, 2 trompete (și timpani ?)

Prima mișcare, *Allegro spirituoso* (173 m. 3/4), elaborată în formulă de sonată bitematică, debutează cu un *tutti* în *forte*, cu treptele descendente ale arpegiului Do major, după care un motiv descendent în *piano* cu primul sunet trilat, este repetat de trei ori de violina întîi, în imitație cu violina a doua. Cele șase măsuri se repetă aproape identic, doar cu motivul trilat expus mai întîi de violina a doua și reluat imitativ de violina primă. Aceasta continuă cu ideea a doua a primei teme în *forte*, dublată de perechea de oboaie, peste fondul tremolat în șaisprezecimi ale violinei secunde și violei. Puntea modulatorie antrenează întreaga orchestră în *forte*, dar motivul trilat rămîne prezent și în această secțiune.

Tema a doua, expusă la dominantă de către violină în terțe *piano* (m. 33) capătă două răspunsuri gingașe intonate de perechea de oboaie *solo*. Tema este repetată de violele *divisi* în terțe, dublate de cele două oboaie și cu răspunsul gingaș la violine. Secțiunea concluzivă a expoziției, în *forte*, (m. 48—67) antrenează întreaga orchestră. După bara dublă de repetiție urmează dezvoltarea, elaborată aproape exclusiv pe prima temă cu motivul trilat expus succesiv de vocile basilor, violelor, violinelor. Repriza (m. 91) aproape identică cu expunerea tematică, se deosebește de aceasta prin situarea temei a doua pe tonică, nu pe dominantă. După bara dublă de repetiție referitoare la repetarea dezvoltării și reprizei, urmează o *coda* de 8 măsuri în care vocile instrumentale ale basilor și violelor reamintesc motivul trilat al primei teme și arpegiul descendent al tonalității *Do major*.

Mișcarea a doua, *Andante* (91 m. 2/4) în *Fa major*, fără trompete și fără timpani, este elaborată în formulă de sonată bitematică. Prima temă, „alla tedesca" expusă de prima violină *con sordini*, păstrează două sunete trilate, peste arpegiile ascendente-descendente în șaisprezecimi ale violinei secunde, tot *con sordini*.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimele măsuri concluzive, tema aceasta include și motivul descendent cantemirian „alla traca", prezent și în folclorul românesc precum a descoperit eruditul muzicolog George Breazul.

Tema a doua construită din motive trilate, expusă în imitație de cele două violine, conține în structura ei și o succesiune de secunde în ritm lombard „all'italico". Secțiunea concluzivă a expoziției tematice reia motivul descendent cantemirian, iar după bara dublă de repetiție urmează dezvoltarea, care debutează în *re minor* cu același motiv descendent „alla traca", de astădată modulant. Repriza, aproape identică, situează tema a doua pe tonica *Fa major* după care o *coda* de 6 măsuri reamintește motivul trilat omniprezent în întreaga mișcare.

Dacă în *Andante* suflătorii au avut o prezență complementară, în mișcarea a treia, *Menuetto* (42 m. 3/4) în *Do major,* cornii au rol solistic chiar în expunerea primei teme, păstrătoare și ea a unui sunet trilat și a unor apogiaturi lungi „alla traca". După bara dublă de repetiție și după ideea a doua a menuetului cu sunete trilate, tema întîi este reluată modulant și în factură dezvoltătoare, cu o secțiune concluzivă identică, dar cadențînd pe tonică. Cornii intervin *soli* și în această ipostază cvasidezvoltătoare.

Trio (20 m. 3/4) în *Fa major* este expus în exclusivitate numai de coarde, în prima secțiune *piano,* violinele în stil imitativ, în cea de a *doua, forte,* unisonic în primele 4 măsuri și *piano,* în următoarele opt măsuri.

Menuetto da capo impune din nou tonalitatea *Do major* în care este elaborat și *Presto* final (190 m. 2/2) în formulă de sonată bitematică.

Prima temă, expusă de violina primă, reia sunetul trilat din prima temă a primei mișcări și-l repetă discontinuizat, de cinci ori în *piano,* pe treptele descendente ale sexacordului descendent *sol-si,* în timp ce violina a doua însoțește cu un contrapunct în optimi. Motivul contrapunctic se interpune în două măsuri unisonice în *forte,* după care tema trilată este reluată identic de către cele două violine.

Puntea, constituită din motivul contrapunctic al violinei secunde, modulează către dominantă (m. 33) cînd coardele expun tema a doua de două ori, a doua oară cu intervenția acordică a oboaielor și cornilor.

Puntea a doua, constituită din contraste dinamice *forte-piano* reia în secțiunea concluzivă motivul unisonic al contrapunctului violinei secunde, încheind expoziția cu un acord de septimă de dominantă ce precede dubla bară de repetiție.

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltarea modulantă operează exclusiv cu motivele trilate și cu motivul contrapunctic al violinei secunde. Debutează în *Do major* și trece prin *Fa major, re minor, Sol major*.

Repriza (m. 106) debutează identic cu expoziția tematică, apoi este extinsă pînă la expunerea temei a doua pe tonică, după care continuă și se încheie pe același acord de septimă pe dominantă, precedînd bara dublă de repetiție și o *Coda*.

Aceasta reia tema trilurilor cu contrapunctul violinei secunde al cărui motiv repetat pe tonică și dominantă constituie finalul unisonic în *crescendo* al întregii orchestre și al acestei înaripate *Sinfonii a trilurilor*.

După această perioadă prolifică de creație în domeniul simfoniei, Mozart nu mai abordează acest gen timp de aproape patru ani.

Dintr-o scrisoare adresată tatălui său din Paris (unde se afla cu mama sa) datată 3 Iulie 1778, aflăm o seamă de date referitoare la următoarea sa simfonie, la felul cum a fost pregătită de orchestră, la felul cum a fost primită de public, în capitala Franței anilor aceia.

„Am compus o sinfonie pentru deschiderea unui «Concert spirituel»... *care a fost foarte aplaudat, și despre care am auzit că s-a vorbit și în gazeta* «Le courier de L'Europe». *Înseamnă că a plăcut. În ziua repetiției însă, am fost foarte enervat, deoarece niciodată n-am auzit o atît de proastă interpretare. Nici nu puteți să vă închipuiți o asemenea cacofonie! Era într-adevăr oribil și eu am dorit insistent o a doua repetiție, dar în program erau atît de multe lucrări care urmau să fie repetate, încît nu s-a mai putut din lipsă de timp. M-am culcat furios și a doua zi dimineață eram hotărît să nu mă duc la concert, dar seara, fiind o vreme frumoasă, m-am decis să mă duc totuși și în cazul în care sinfonia mea va fi tot atît de rău executată ca în ajun, să mă reped în orchestră, să smulg arcușul din mîna concert maestrului și să conduc eu însumi... Am așteptat; sinfonia mea a început... Știam că există în mijlocul primului allegro un pasaj care trebuia să placă. Într-adevăr publicul a fost literalmente cucerit, producînd o explozie de aplauze. Dar cum eu nu mă îndoisem de succesul acestui pasaj scriindu-l, l-am reintrodus către sfîrșitul mișcării, cînd am auzit din public strigăte: Da capo! Da capo!... Andantele a fost de asemenea aplaudat, dar cel mai mult allegro-ul final pentru că observînd că aici se obișnuiește a se reaminti în final debutul primului allegro cu toate instrumentele cîntînd la unison, eu am început allegro-ul final numai cu două viori în piano timp de opt măsuri, urmate*

Scanned with OKEN Scanner

brusc de un forte. Cum mă aşteptam, publicul a gustat dulceaţa începutului şi a izbucnit în aplauze la forte... Cînd execuţia sinfoniei mele s-a terminat, m-am simţit foarte fericit..."

Cît de grăitor este acest document al epocii, cu atît de multiple semnificaţii muzicologice, de natură estetică şi sociologică !

Desigur că Mozart s-a simţit fericit nu numai datorită succesului de public, ci şi calităţii interpretării orchestrei din Paris, care se bucura de un prestigiu european, aproape ca cel al celebrei orchestre din Mannheim. Cu atît mai mult, cu cît analizînd partitura acestei simfonii „parisiene" — K. V. 297 —, putem aprecia dificultăţile pe care instrumentiştii orchestrei au fost capabili să le depăşească într-o singură repetiţie şi fără dirijor, să obţină aplauze repetate şi desigur, binemeritate ! Dacă nu s-ar fi întîmplat aşa, Mozart, precum aflăm din scrisoare, s-ar fi repezit în orchestră, ar fi smuls arcuşul din mîna concert-maestrului şi ar fi condus el însuşi simfonia...

Iată o nouă confirmare a felului în care se interpretau simfoniile de Mozart, în epocă, adică fără dirijor şi cu o singură repetiţie. Oare e cazul să ne punem întrebarea acum şi aici, de ce se interpretează simfoniile de Mozart în zilele noastre, cu dirijor ? Întrebarea da, dar răspunsul ni-l rezervăm pentru alt prilej.

Pînă atunci să privim cu atenţie facsimilul manuscrisului acestei simfonii memorabile în tonalitatea orfică *Re major*.

Manuscrisul autograf este intitulat ca de obicei în limba italiană, dar cu o precizare oarecum ostentativă : *Sinfonia à 10 instrumenti di Wolfgango Amedeo Mozart mpr.* Deci cu mîna sa proprie (*mpr*). Mozart precizează numărul instrumentelor pentru care este concepută simfonia sa tripartită pariziană : 2 violine, viole, bassi, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in A, 2 fagotti, 2 corni in D, 2 trombe (clarini) în D şi 2 timpani în D. A.

După această înşiruire organologică, confruntată cu precizarea din titlu „10 instrumenti", ne dăm seama că pentru Mozart şi nu numai pentru el în epocă, vocea basului, reunea pe acelaşi portativ violoncelul şi contrabasul, considerate ca un singur instrument.

Cele „10 instrumente" erau reunite pentru prima oară într-o partitură de simfonie mozartiană, în care, tot pentru prima oară participa şi perechea de clarinete în *la*.

Aşadar, cele 10 instrumente reunite în reputata orchestră din Paris, care trebuia să răspundă „*gustului francezilor pentru sinfonii zgomotoase*" cum constatase şi Leopold Mozart, într-o scrisoare.

Scanned with OKEN Scanner

Dar analiza atentă a facsimilului partiturii, ne dezvăluie și alte particularități tipologice neconsemnate de către Mozart în scrisoarea sa. De pildă, durata simfoniei. Deși tripartită, simfonia ne apare cu cel mai mare număr de măsuri în comparație cu toate cele 30 de simfonii compuse pînă atunci : 295 măsuri, partea I-a, 98 măsuri partea II-a, 243 măsuri partea III-a. Spre deosebire de majoritatea simfoniilor precedente, simfonia pariziană se desfășoară fără nici un semn de repetiție, în nici una dintre cele trei părți componente, dar formula de sonată bitematică (partea I-a și a III-a) și lied II (A.B.A.B.A.) în care sînt elaborate cele trei mișcări ale simfoniei, ar fi reclamat asemenea procedeu orfic, moștenit din formula de suită.

Surprinzătoare este și punerea în pagină. Deși la Paris are la dispoziție hîrtie cu 16 și 20 de portative, Mozart utilizează numai zece portative (p. I și III) pentru cele „10 instrumenti", după cum urmează : primele două portative pentru cele două partide de violine, portativul al treilea pentru viole, al patrulea pentru perechea de flaute, al cincilea pentru perechea de oboaie, al șaselea pentru perechea de clarinete în *La*, al șaptelea pentru perechea de corni în *Re*, al optulea pentru perechea de trompete în *Re*, al nouălea pentru perechea de timpani în *Re* și *La*, iar ultimul portativ, al zecelea, pentru trei instrumente : fagoturile, violoncelele și contrabașii.

Ne-am aștepta ca cele trei instrumente ale vocii de bas, situate pe ultimul portativ, al zecelea, să se dubleze reciproc, la unison sau la octavă. Urmărind însă cu atenție partitura, constatăm cu stupefacție că în măsurile 56—58, perechea de fagoturi este scrisă pe portativul al nouălea (al timpanilor) dar fără armură, iar violoncelele rămîn singure pe portativul al zecelea în măsurile 58—59. Dar migrația celor două fagoturi continuă. În măsurile 70—74 apar pe portativul al șaptelea, al cornilor pentru a întovărăși acordic perechea de clarinete de pe portativul al șaselea învecinat. În măsurile 75—86 cele două fagoturi revin pe portativul al zecilea *col Bassi*, pentru ca în măsurile 86—90 acestea să rămînă *senza Fagotti*. Iată însă că în măsurile 90—93 fagoturile apar din nou pe portativul al nouălea repartizat inițial timpanilor, dar de astă dată cu armura celor doi diezi, care se păstrează și în măsura 93 în care sînt scrise două note pentru perechea de fagoturi (*la-do*) și o notă pe prima linie a portativului, adică *sol*, în cheia de *fa* pentru un timpan ! Ce caută acest *sol* pentru perechea de timpani acordați în Re și La ?

Constatăm că și timpanii sînt notați transpozitoriu *Do-Sol* care sună *Re-La*. Constatare care ne surprinde, deoarece avem în

Scanned with OKEN Scanner

față partitura unei simfonii în *Sol major* de Leopold Mozart, tipărită inițial sub numele lui Wolfgang, în care timpanii sînt notați așa cum sînt acordați, pe tonică și dominantă: G. D. (Punerea în pagină a simfoniei în Sol major a lui Leopold Mozart, este următoarea : primul portativ pentru perechea de timpani (!); următoarele două portative pentru clarino I și II în C ; portativele 4 și 5 pentru perechea de corni în G; portativul al șaselea pentru un flaut ; portativ 7 și 8 pentru perechea de oboaie; următoarele două portative pentru perechea de fagoturi ; portativele 11—14 pentru cvintetul de coarde. După cum se poate observa, distribuția instrumentelor este mai judicioasă, deoarece instrumentele din lemn, sînt grupate în vecinătatea instrumentelor de coarde pe care adesea le dublează, iar trompetele și cornii sînt pe patru portative învecinate cu primul portativ pe care sînt notate cele două timpane, marcînd împreună ritmul.

Partea a doua a Simfoniei pariziene este formulată la subdominantă, un *Andante* în 6/8 pentru (în ordinea punerii în pagină) violina I, violina II, viola, 1 flaut, 2 oboaie, 2 fagoturi, 2 corni, cello și basso. Față de componența orchestrală a primei mișcări, în această mișcare sînt absente : 1 flaut, 2 clarinete, 2 trompete, și 2 timpani, ceea ce confirmă preocuparea estetică a compozitorului pentru realizarea contrastului și în sfera timbralității organologice.

Cele 16 portative ale paginii de partitură sînt folosite în două grupe de cîte opt portative pentru instrumentele mai sus consemnate. Deși partida violelor este indicată la singular „viola" din lectura unicului portativ repartizat acestei partide, se constată ușor că aceste instrumente trebuie să execute „divisi" ceea ce li se solicită. Este demn de reținut faptul că' Mozart indică adesea la începutul unei mișcări din simfonii pentru partida violei, pluralul „viole" sau chiar „2 viole" în scopul de a atrage atenția asupra necesității obligatorii a cel puțin 2 viole, care urmează să cînte „divisi". Există și cazuri în care Mozart repartizează pentru cele 2 viole cîte un portativ, tratînd aceste două viole ca două partide de violă, cu indicația : viola I și viola II, ca de pildă în *Andante di molto* din Simfonia în *Do major* (K. V. 338). Finalul *Allegro*, despre care pomenește Mozart în scrisoare, este pus în pagina cu 20 de portative, în două grupe cîte 10 portative repartizate identic pentru cele „10 instrumenti" din prima mișcare și cu același consecințe pentru perechea de fagoturi (m. 51, 77, 169, 200).

Perechea de timpani sînt indicați prin *Timpani în D* (!) dar sînt notați în Do ! Abia în partitura Simfonia „Praga" (K. V. 504), perechea de timpani va fi notată așa cum sînt acordați, adică în D și A.

Allegro-ul final este conceput tot în formulă de sonată cu dezvoltare, dar fără nici un semn de repetiție între secțiuni. Se pare că Mozart a avut ca model pentru această simfonie compusă „după gustul francezilor", cele trei mari simfonii ale lui Simon Le Duc, tipărite în 1776—77 la Paris, compozitor francez al cărui nume a fost notat în carnetele de călătorie ale lui Leopold Mozart.

În aceste simfonii, violinele secunde și violele cîntă uneori *divisi*, iar violoncelele cîntă uneori separat de contrabași. Nu există nici o bară dublă de repetiție între secțiuni sau la sfîrșitul părților. Tema doua din *Allegro* — final este expusă în *fugato* în expunere, dar nu mai apare în reexpunere.

Simfonia pariziană a rămas consemnată în evoluția simfonismului mozartian, ca prima simfonie memorabilă în modul orfic de *Re*.

Despre o altă simfonie memorabilă tripartită (K. V. 338/1780) se referă semnificativ Mozart, într-o scrisoare către tată său, din 11 aprilie 1781 : „...*sinfonia (cu bătrînul capelmaestru Bono) a mers magnific și cu mare succes — au cîntat 40 de violine, toți suflătorii dublați, 10 viole, 10 contrabași, 8 violoncele și 6 fagoturi...*". De unde putem deduce că Mozart și contemporanii săi nu disprețuiau formațiile orchestrale ample, chiar mai ample decît orchestrele simfonice din zilele noastre. Dimpotrivă. Atunci cînd aveau posibilitatea să le asculte, le apreciau corespunzător, așa cum se poate constata din scrisoarea de mai sus.

E firesc să ne întrebăm, de ce majoritatea dirijorilor contemporani, reduc numeric orchestrele simfonice la dimensiunea celor camerale, atunci cînd interpretează simfonii de Mozart ? Oare acesta era „*stilul epocii*"? Se pare că nu, dacă luăm în considerație aprecierile elogioase ale lui Mozart, consemnate în scrisoarea sa.

Dintr-o altă scrisoare către tatăl său, datată Viena, 29 martie 1783, un alt document din epocă, aflăm ce cuprindeau programele-gigant ale așa-numitelor „academii", adică, concerte publice organizate de către însuși compozitorul pe bază de înscrieri cu abonament. La acea dată Mozart comunica tatălui său lista nominală a celor 174 de abonați la „academiile" sale cu programe exclusive din lucrări de Mozart. Deci programe exclusive de muzică contemporană, aparținînd unui singur compozitor-interpret : Wolfgang Amadeus Mozart, care apare în tripla calitate de compozitor, pianist și conducător artistic, nu dirijor ! Iată programul-gigant al academiei din 22 martie 1783, pe care Mozart îl comunică tatălui său în scrisoarea mai sus-pomenită : „*Mult iubite tată ; nu este nevoie să vă vorbesc prea mult despre succesul ultimului meu concert, deoarece cred că răsunetul lui a ajuns pînă la d-voastră.*

Scanned with OKEN Scanner

Este suficent să vă spun că teatrul era plin și lojile supraocupate..."
Iată care a fost programul nostru :

1) Recenta mea sinfonie Haffner (K. V. 385)

2) O arie din opera „Idomeneo" pentru voce acompaniată de patru instrumente

3) Concertul pentru pian și orchestră în Do major (K. V. 415)

4) O arie de concert „Misera dove son" (K. V. 369)

5) Fragmente din Serenada în Re major (K. V. 320)

6) Mult apreciatul aici, Concert pentru pian în Re major (K. V. 175)

7) O scenă din opera „Lucio Silla" (Porto, m'affretto")

8) Improvizații la pian *(ale lui Mozart* s.n.); o fugă și apoi o serie de variațiuni pe o temă din opera „Filozofii" de Paisiello. care a fost bisată și apoi altă serie de variațiuni pe o temă din altă operă „Pelerinii din Mecca" de Gluck (K. V. 455).

9) Un rondo pentru voce și orchestră în primă audiție (K. V. 416).

10) Ultima parte din sinfonia „Haffner"

Aici se încheie acest program-gigant, alcătuit după gustul publicului epocii. (Nu știu dacă ar fi riscantă astăzi reconstituirea într-o sală de concert a unui asemenea program „de autor", cuprinzînd eterogen, zece numere diferite de muzică de divertisment, de operă, improvizații, lucrări concertante, instrumentale, vocale, de cameră și simfonică, unele în primă audiție ! Cu titlul de experiment sociologic-muzical ar merita riscul o asemenea reconstituire contemporană, bineînțeles, fără dirijor și cu o singură repetiție. În programele de radio însă, mi se pare chiar tentantă o asemenea reconstituire).

Ceea ce ne atrage în mod deosebit atenția în acest program, este desigur defalcarea ultimei părți a simfoniei *„Haffner"*, în primă audiție, cu care debutează „academia", pentru a fi rezervată încheierii acestui imens program eterogen. Acest amănunt nu trebuie să ne surprindă, deoarece se practica în mod curent la sfîrșitul secolului 18 și începutul secolului 19, mai ales cînd era vorba de a se prezenta o primă audiție simfonică. Scopul era acela de a capta atenția și răbdarea publicului, prin diversificarea chiar exagerată a pieselor din program, mergînd pînă la fragmentarea unora dintre lucrările ample. Și unele simfonii ale lui Beethoven și Schubert au fost prezentate fragmentat și cu intercalări !

Simfonia „*Haffner*", catalog Köchel 385, datează din anul 1782 și poartă numele primarului orașului Salzburg, căruia, cu ani în urmă, Mozart îi mai dedicase o serenadă și un marș. Este poate una dintre puținele excepții, deoarece simfoniile, spre deosebire de celelalte genuri, nu au fost în genere dedicate sau comandate de persoane particulare sau oficiale. Ele au fost compuse cu destinația de a fi prezentate în cadrul academiilor ; concerte cu abonament, prin subscripție, deci pentru un public plătitor.

Poate pentru a răspunde cerințelor acestui public, marea majoritate a simfoniilor sale sînt în tonalități majore, stenice, luminoase, ca de pildă apolinicul Re major (17), Do major (9), Sol major (8) etc.

Simfonia „*Haffner*" a fost compusă de Mozart în mare grabă, la cererea tatălui său, care dorea să o prezinte cu un prilej sărbătoresc în casa primarului orașului Salzburg, Haffner, în cinstea fiului acestuia Sigmund Haffner junior (1756—1787) în ziua de 29 iulie 1782. Inițial, lucrarea a fost concepută ca o serenadă, precedată de un marș (K. V. 385 a = 408/2) și conținînd 2 menuete. La 15 februarie 1783, Mozart îi scrie tatălui său, după ce primise la Viena partitura pe care o expediase la Salzburg în luna iulie 1782, că simfonia aceasta „l-a surprins profund" — deși nu mai ținea, minte nimic din lucrare! Pentru academia sa din 23 martie 1783, Mozart îndepărtează marșul introductiv și unul dintre menuete (care probabil s-a pierdut) și prezintă lucrarea ca „simfonie pentru coarde, 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag. 2 corni, 2 trompete („clarini") și timpani ; aceștia sînt însă transpozitorii ! Flautele și clarinetele au fost adăugate cu acest prilej, în părțile extreme pe pagini cu 12 portative, dar folosite doar 11 portative.

Simfonia „*Haffner*" în *Re major* (K. V. 385) alături de Simfonia „*Linz*" în *Do major* (K. V. 425) compusă un an mai tîrziu (1783) în orașul Linz (în patru zile) pentru o „academie" din acel oraș și Simfonia „*Praga*" în *Re major* (K. V. 504) compusă în anul 1786 pentru o „academie" pragheză, sînt considerate ca noi etape în evoluția creatoare a stilului mozartian în domeniul simfoniei. Apreciate cu drept cuvînt, ca o trilogie mediană, prin frumusețea și varietatea melodică, prin perfecțiunea formulei compoziționale, prin luminozitatea stenică a muzicii, cele trei simfonii „*Haffner*", „*Linz*" și „*Praga*" ne dezvăluie pe lîngă vivacitatea funciară a compozitorului și gravitatea expresivă a geniului său creator.

Simfonia „*Praga*" ocupă un loc deosebit în ansamblul simfoniilor de Mozart. Cunoscută și sub denumirea de „*Sinfonia fără*

menuet", lucrarea, deși tripartită, precedată de o introducere lentă, constituie o trăsătură de unire între simfoniile anterioare și cele trei capodopere finale, ca prefigurare a simfoniei naționale austro-germane. Situată cronologic între operele „*Nunta lui Figaro*" și „*Don Giovanni*", Simfonia „*Praga*" conține trăsături stilistice similare celor două capodopere ale teatrului muzical: înariparea și umorul tineresc și patetismul neliniștit, premergător lui Beethoven. Stilul contrapunctic, contrastele dinamice și timbrale solicită compozitorului utilizarea unui ansamblu orchestral mai amplu, care cuprinde pe lîngă cvintetul de coarde, 2 flauți, 2 oboi, 2 fagoți, 2 trompete și doi timpani.

Dacă cele trei simfonii precedente „*Haffner*", „*Linz*" și „*Praga*" au fost create fiecare în cîte un an, respectiv 1782, 1783 și 1786, cele trei capodopere finale, cu care se încheie ciclul simfoniilor de Mozart, au fost compuse toate în cîteva săptămîni ale aceluiași an 1788 : Sinfonia în *Mi bemol major* (K. V. 543) în luna iunie ; Simfonia în *sol minor* (K. V. 550) în luna iulie și Simfonia în *Do major* (K. V. 551), pe care posteritatea a păstrat-o sub denumirea „*Jupiter*", în luna August.

Prima mișcare a *Sinfoniei Haffner* (K. V. 385 în Re major), *Allegro con spirito*, (204 m. 2/2) este elaborată în formula compozițională de sonată bitematică, în stil *fugato*. Prima temă debutează în *tutti* unisonic în *forte*, cu un salt intervalic de două octave ascendente, în ritm punctat și cu un sunet trilat. După această introducere agresivă de 5 măsuri, prima temă continuă în *piano* cu ritmul de marș expus de violinele prime rezolvat pe cruze feminine și repetat în diverse ipostaze pînă la măsura 13, cînd primele cinci măsuri ale incipitului primei teme reapare, în *forte*, expus în imitație canonică între vocile grave și vocile înalte ale coardelor și suflătorilor, în timp ce cornii și trompetele susțin solemn pedala și ritmul de marș, asemeni timpanilor. Acest început de punte continuă cu game ascendente și cu formula descendentă în șaisprezecimi „alla traca" (descoperită de eruditul muzicolog George Breazul) și cu motivul punctat și trilat al incipitului. La măsura 35 am ajuns în *La major*, cînd ne-am aștepta la expunerea temei a doua. Mozart însă, prin glasul violinelor prime, expune din nou incipitul primei teme, însoțit de un nou contrapunct în optimi, la vocile grave ale basilor și fagoților, pe o pedală de *La* a flautelor și violinei secunde. Dar suprizele continuă.

Tema doua debutează în *piano*, în *Mi major* (!) în măsura 48, expusă de violine într-un contrapunct sinuos și insinuant cromatic, în timp ce violele intonează agresivul incipit în *piano*.

Abia după 12 măsuri, tema a doua poposește pe dominantă, după care urmează o nouă punte modulatorie, pe același ritm punctat și agresiv al incipitului Sinfoniei, îmbogățit cu travaliul motivic al microstructurilor inițiale, și cu motivele rachetă, la modă în epocă.

Dezvoltarea (m. 95—128) debutează pe o pedală de dominantă în *piano*, cu expunerea imitativă a incipitului de către cele două violine, apoi în *forte*, între violinele prime și basi. O ultimă expunere imitativă în *piano* între cele două violine modulează către *Re major* cînd întreaga orchestră intonează în *forte* agresiv, incipitul unisonic al reprizei. Aceasta nu aduce elemente noi față de expoziția tematică, excepția fiind produsă de situarea temei a doua pe dominanta *La*, dar modulînd în cele 11 măsuri ce-i revin, către tonica *Re*. Nu sînt de acord cu analiza lui Saint-Foix* care consideră această mișcare monotematică, desconsiderînd existența și funcția temei a doua, atît în expoziție cît și în repriză. Și în acest caz, Mozart s-a manifestat creator, cu o îndrăzneală antidogmatică).

Mișcarea se termină cu 6 acorduri de *Re major*, trei în durata de pătrimi și trei în durate de doimi, intonate în *forte* glorios de către întreaga orchestră.

Mișcarea a doua, *Andante* (84 m. 2/4) în *Sol major*, în formulă compozițională de sonată bitematică, debutează cu prima temă expusă de violinele prime, acompaniate de cele secunde cu arpegii în șaisprezecimi. Tema este ornată cu apogiaturi (lungi sau scurte) cu triluri în șaisprezecimi, cu sunete *sforzando* și cu intervenții abrupte ale contrabașilor, sau suspine de secunde mici descendente ale oboiului și fagotului. (Orchestra este redusă prin eliminarea timpanelor și trompetelor). Tema a doua (16 m.) este expusă la început de către violina secundă și violă, pe o pedală de dominantă a dominantei *La*, susținută în șaisprezecimi repetate de către prima violină, care preia cîntul pînă la trilul final cadențial. Trei măsuri concluzive încheie pe dominantă expoziția tematică în fața dublei bare de repetiție.

O scurtă dezvoltare sincopată la început, readuce motivul trilat și contraste dinamice între *piano* și *forte*. O punte a violinei prime *solo*, de două măsuri, face legătura cu repriza, aproape identică. Doar tema a doua este expusă pe tonică, dar pe o pedală de dominantă, în aceeași distribuție organologică. Cele trei măsuri concluzive, încheie mișcarea, dar cu bară dublă de repetiție.

Mișcarea a treia, *Menuetto* (24 m. 3/4) în Re major, debutează viguros în *forte* cu arpegiul ascendent al tonalității, întrerupt brusc de 3 acorduri în *tutti* orchestral, în care au reintrat trompetele

---

* Saint-Foix, G. de : „*Les Symphonies de Mozart*" Ed. Mellottée, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

și timpanii. După o pauză generală de doi timpi, violinele prime și secunde intonează în piano un răspuns descendent în ritm lombard. După bara de repetiție, secțiunea mediană a menuetului alcătuită din 4 măsuri *forte* în ritm sincopat, urmate de alte 4 măsuri *piano*, ca un răspuns descendent ce precede repetarea primei teme a menuetului, 4 măsuri forte + 4 măsuri *piano* în ritm lombard și bara dublă de repetiție.

Trio (28 m. 3/4) în *La major* este structurat pe aceeași simetrie 4+4 și 4+4+4, dar fără prea mari contraste dinamice. Prima secțiune este expusă de violina primă și violă, dublate de perechile de oboaie și fagoți, susținute de cei doi corni și acompaniată de violina secundă. Trompetele și timpanii *tacet*. Secțiunea a doua 4+4+4 este expusă de coarde, suflătorii susținînd sunete lungi. Repetarea primei secțiuni a trio-ului este identică cu prima expunere.

Menuetto da capo impune fără repetiții cele trei secțiuni ale menuetului în *Re major*.

Presto final (264 m. 4/4) elaborat în formulă de sonată bitematică debutează cu o temă expusă unisonic de coarde, care se aseamănă cu aria lui Osmin (nr. 19) din opera *Răpirea din Serai*. După recomandarea lui Mozart, acest final trebuie să fie executat *„cît mai repede posibil"*.

Tema este repetată variat, într-un iureș, dialogat între instrumentele grave și cele înalte ale coardelor și suflătorilor, după care o punte constituită dintr-un motiv al temei inițiale variate, expusă unisonic la coarde, conduce desfășurarea muzicală către dominanta *La major*, cînd este expusă tema a doua, de către violina primă. O nouă punte, asemănătoare cu prima este expusă de violine în canon, apoi reluată de viole și basi, dublate de oboaie și fagoți, antrenînd întreaga orchestră într-un iureș sonor, punctat de *sforzandi* pe tempii 1 și 3, iar către sfîrșit, pe timpul 2 sincopat.

O tranziție concluzivă de 9 măsuri, încredințată primei violine face legătura cu secțiunea dezvoltării (m. 80).

Aceasta debutează cu prima temă, într-o expunere identică tonală și organologică cu prima ei expunere. Dar motivul contrapunctic variațional al primei teme migrează modulant de la instrumentele grave la cele înalte ale coardelor, prin contraste dinamice alternînd între *forte* și *piano*, din două în două măsuri.

După o cadență în *Fa diez major* și o pauză generală de 2 timpi, tema a doua, la coarde, apare în *si minor*. Aceasta este extinsă și, în cele din urmă, antrenează toate coardele într-un unison, în *piano*, care face legătura cu repriza, aproape identică cu expoziția tematică. Desigur că prima punte nu modulează către

dominantă, ci oferă prilejul temei a doua să apară tot pe tonică (m. 182).

Și a doua punte ne rezervă o surpriză, prin includerea unei idei noi, cromatice, care face legătura între repriză și Coda, cînd prima temă apare pentru ultima oară în *piano* la coarde, precedînd finalul în *tutti* și *forte* cu cele zece acorduri concluzie de *Re major* ale acestei *Sinfonii serenade* memorabile, dar uitată de Mozart.

Manuscrisul autograf al acestei Simfonii, intitulată *„Synfonia di Amadeo Wolfgango Mozart à Vienna nel mese di Luglio 1782"*, a aparținut, în trecut, regelui Ludwig II. În prezent se află la „National Orchestral Association" din New York.

Prima ediție a apărut la Viena în anul 1785 la Editura Artaria, cu titlul în limba franceză, *„Grande Symphonie periodique à plusieurs instruments"*.

Sinfonia K. V. 425 în Do major a fost compusă în 4 zile la Linz, oraș port pe Dunăre, în palatul contelui Thun, între 1—4 noiembrie 1783, precum aflăm dintr-o scrisoare a lui Mozart din 31 octombrie 1783, către tatăl său : „...și pentru că nu am luat cu mine nici o sinfonie, voi scrie în mare grabă o sinfonie pînă la acea dată"... adică pînă la 4 noiembrie 1783, cînd fusese fixată „Academia".

Sinfonia „Linz", așa cum i se mai spune, a fost concepută pentru o orchestră alcătuită din coarde (cu 2 viole), 2 oboaie, 2 fagoți, 2 corni în Do, 2 trompete în Do („clarini") și 2 timpane în Do și Sol.

Și în această Simfonie, cele patru trăsături specifice «alla traca", adică ornamentica, cromatismul, minor-majorul și repetitivitatea orfică, care s-au infiltrat în stilul paneuropean al epocii și în creația lui Mozart, vor fi depistate cu precădere.

Prima mișcare, *Adagio* 3/4 *Allegro spiritoso* (287 m. 4/4) este elaborată în formulă compozițională de sonată precedată de un *Adagio* introductiv de 19 măsuri, care debutează unisonic în *forte* în ritm punctat asemenea unei uverturi *alla francese*. Această introducere lentă se deosebește fundamental de introducerile similare ale Sinfoniilor de Haydn, prin gravitatea expresiei, prin modulațiile continue și prin scriitura contrapunctică la care participă cu rol solistic oboaiele, fagoții, violinele prime și secunde, precum și vocile basului, adică violoncelul și contrabasul.

Mozart apelează la scări cu treapta a doua coborîtă, specifice spațiului danubiano-pontic (m. 8, 9, 10).

Sub acordul de dominantă cu care se termină acest *Adagio* introductiv, descoperim, pentru prima oară în partiturile mozartiene, indicația dinamică *fortissimo !*

Allegro spiritoso debutează cu o temă lungă, expusă de coarde în *piano*, de o factură neobișnuită, constituită din 4 secțiuni diferite

Scanned with OKEN Scanner

ca structură și întindere, despărțite prin pauze, cu sunete de toate duratele. Astfel, prima secțiune (4 măsuri) debutează cu 2 sunete de durata notelor întregi, urmate de pătrimi cu punct și 2 șaisprezecimi. După o pauză de 2 timpi, secțiunea a doua (6 măsuri) descendentă de la *do* prin *si bemol*, cu note întregi, urmată de un motiv trilat și de o succesiune de motive în optimi, care se încheie pe o cruză feminină, de o doime și o pătrime, cadențînd pe dominantă. După o pauză de o pătrime, secțiunea a treia (7 măsuri) este expusă în *forte* de întreaga orchestră. Este o variantă a primei secțiuni extinsă cu încă 3 măsuri de acorduri pe tonică și subdominantă ale întregii orchestre. Secțiunea a patra (6 măsuri) urmează după o a treia pauză generală. Este o variantă în *piano* a celei de a doua, dar cu alt contrapunct la violina a doua, și altă succesiune descendentă de motive în optimi, care cadențează pe tonică.

Urmează o punte în *forte*, în ritm de marș, peste un contrapunct în optimi al basilor, violelor și fagoților, modulînd prin *Sol major* cu o temă nouă în același caracter de marș. O altă temă în *mi minor*, în *forte*, precede reluarea acesteia în *piano* de către primul oboi și primul fagot în terțe. Ea este reluată în *forte* de către întreaga orchestră, într-o ipostază variată, continuată cu o nouă punte cu sonorități de fanfară homofonă, în care sînt intercalate trilurile singuratice ale violinei prime *solo* și uneori ale celei secunde. O frază concluzivă repetată în *forte* de întreaga orchestră, cadențează pe dominantă. Violina întîi *solo*, în *piano*, formulează o scurtă tranziție ascendent-descendentă, învăluită *pianissimo* de un acord de septimă de dominantă al celor două perechi de corni și oboaie. Bara dublă de repetiție ne indică obligativitatea în epocă a repetării acestei expoziții atît de neconformistă.

Dezvoltarea debutează cu incipitul primei teme, dar foarte curînd îl părăsește, pentru a prelua motivul concluziv ascendent-descendent al primei violine, care va constitui elementul principal de travaliu motivic și modulant, în dialogul între coarde și suflători, al dezvoltării. Sînt apoi reamintite fanfarele, ritmul de marș și acordurile placate pe trei coarde ale primei violine, susținute de întreaga orchestră. O scurtă punte cromatică precede în *piano*, la coarde, repriza (m. 163). Aceasta este aproape identică cu expoziția, cu excepția sferelor tonale în care se desfășoară. Tema în *mi minor*, cu funcție de tema a doua, apare în repriză la relativa minoră, *la minor*. Dar originalitatea acestei mișcări constă și în *Coda* ei, în care motivul ascendent-descendent al primei violine este reluat și modulat la diferite instrumente, într-o dezvoltare

Scanned with OKEN Scanner

concluzivă, precedînd cele 7 măsuri cu care se termină mișcarea în *tutti*.

Mișcarea a doua, *Andante* (104 m. 6/8) în *Fa major* este elaborată în formulă compozițională de sonată, cu expoziția repetată. Prima temă, în ritm de siciliană, bogată în ornamente, este expusă de prima violină în piano, acompaniată la început numai de coarde, apoi de întreaga orchestră, cu basii în pizzicato. O scurtă punte, în ritm de triole, modulează către tema a doua în *Do major*, expusă apoi în *do minor* unisonic de violinele prime, viole și vocile basului, acompaniate în triole de către violina secundă. Un motiv concluziv repetat termină expoziția cu bara dublă de repetiție, după trei acorduri de dominantă majoră.

Dezvoltarea debutează în Do major cu prima temă, în ritm de siciliană, care constituie și elementul variat al modulațiilor (*fa minor, La bemol major, Si bemol major, do minor*).

Repriza este aproape identică cu expoziția, cu excepția temei a doua, care apare în *Fa major* și apoi repetată în *fa minor*. Tema concluzivă este identică celei din expoziție, dar în *Do major*.

Menuetto (32 m. 3/4) în *Do major* debutează în *forte* cu întreaga orchestră. Ambele secțiuni repetate ale acestuia păstrează ritmul de marș și motivul trilat din prima mișcare. *Trio* (24 m. 3/4), în aceeași tonalitate, este expus în *sempre piano* de către prima violină, dublată la octavă de primul oboi în prima secțiune, iar în a doua secțiune de către primul fagot, apoi și de primul oboi, în canon. Reluarea *Menuetto*-ului *da capo* crează un contrast doar de dinamică și ritmică, tonalitatea fiind aceeași.

Presto final (416 m. 2/4) în *Do major*, elaborat în formă de sonată cu expoziția repetată, debutează în *piano* cu o temă cvasi populară „alla traca", expusă la început doar de cvartetul de coarde (fără contrabași). Prima frază de 8 măsuri poartă însemne folclorice: apogiaturi scurte, succesiuni cromatice și un grupetto pe o întindere intervalică de o cvintă. Următoarele 4 măsuri sînt expuse în *forte* unisonic de aproape întreaga orchestră (inclusiv contrabașii). La această invitație viguroasă, aș zice bărbătească, răspund fetele, chemate la joc, prin glasul diafan al violinelor *soli* și în *piano* pe alte 4 măsuri. Dar băieții repetă inițiativa lor unisonică și în *forte*. Răspunsul timid al fetelor se înfiripă din nou prin glasul terțetului de coarde, violine și viole, dar prelungit cu încă 2 măsuri, conținînd 4 motive rachetă. Abia aici, după 28 măsuri, se termină prima temă coregrafică „alla traca" danubiană, a acestui *Presto final*. Urmează o punte *tutti* în *forte*, care debutează cu un motiv unisonic descendent pe treptele arpegiului *Do major*, care

Scanned with OKEN Scanner

va avea un rol important în secțiunea dezvoltării. O altă temă de 8 măsuri, expusă în piano de terțetul de coarde, ne conduce către o fanfară în *Re major* expusă de întreaga orchestră (8 măsuri).

Cele două violine, în octave, *soli*, ne conduc în *piano* la tema a doua expusă în *Sol major* de către coarde, în 8 măsuri, apoi repetată împreună cu suflătorii, dar redusă la 7 măsuri. Ingeniozitatea inventivă a lui Mozart generează o amplă punte alcătuită din 3 sunete optimi, preluate din cele 4 sunete optimi ale incipitului temei a doua. Acest motiv, repetat în contratimp la diferite instrumente, poartă încifrat motivul orfic G.A.C.H.

Învăluit acordic de celelalte instrumente de coarde și de suflat, motivul mozartian dă naștere unui contrapunct expus de violine în măsurile 93—104. El se stinge însă în *pianissimo*-ul sunetelor tremolate ale primei violine, într-o succesiune cromatizată de șaisprezecimi, preluată în *crescendo* de violina a doua și apoi în *forte* de violă, dublată de vocile basului. Reapare motivul trilat la violine și fanfarele la întreaga orchestră.

Dar ne aflăm în Linz, pe malurile Dunării, și iată că, pe neașteptate, își face apariția la violine o formulă lăutărească de virtuozitate violonistică, de factură tipic danubiană „alla traca" acompaniată pe tonica și dominanta lui *Sol major* așa cum ar cînta-o un taraf țărănesc din spațiul dunărean. „Primașul" face cîteva salturi de pe coarda *sol* pe coarda *mi* și viceversa, după care „atacă" în *fortissimo* prima temă de joc a acestui *presto* final, prelungindu-i incipitul și după ce reamintește un motiv din prima temă a primei mișcări, încheie virtuozic această expoziție tematică de petrecere populară.

Bara dublă de măsură ne obligă „s-o luăm de la început" cu muzica petrecerii. Dezvoltarea, în *piano*, debutează cu motivul descendent pe treptele arpegiului *Sol major* expus în forte unisonic de întreaga orchestră, la începutul primei punți. Acest motiv va da naștere unor succesiuni contrapunctice modulante și migratorii la diferite instrumente și diferite tonalități, ca de pildă: *la minor, re minor, Fa major, re minor, do minor, La bemol major*. În cele din urmă, o punte cromatică va permite cvartetului de coarde (fără contrabași, care și în cursul dezvoltării nu au fost solicitați, decît la începutul acesteia), să reia prima temă a reprizei, în *Do major*. Aceasta, aproape identică cu expoziția tematică, suportă consecințele monotonalității specifice reprizei, în care tema a doua apare în *Do major*, asemeni formulei lăutărești de virtuozitate violonistică. *Coda* reia incipitul primei teme și o extinde insistent cu apogiaturile ei scurte, cu ritmul de marș și cu acordurile specifice ale „primașului" care încheie astfel petrecerea populară din finalul a-

cestei Sinfonii dunărene „alla traca", compusă de Mozart în palatul „bătrînului conte Thun" din orașul Linz, port la Dunăre, doar în 4 (patru) zile.

Manuscrisul autograf a rămas necunoscut pînă în zilele noastre.

Cea de a treia *Sinfonie* din trilogia mediană, *K. V. 504, în Re major*, a fost terminată la 6 decembrie 1786 la Viena. Cunoscută și sub denumirile: *„Sinfonia fără menuet"* sau *„Sinfonia Praga"*, deoarece a fost compusă în vederea prezentării ei într-o Academie pragheză, lucrarea este intitulată pentru prima oară în limba germană „Eine Sinfonie —2 Viollini, 2 Viole, 2 Flauti, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Fagotti, 2 Clarini, Timpany e Basso", dar instrumentele „all' italico".

În această sinfonie, elaborată într-un stil contrapunctic specific „alla tedesca", se fac prezente într-o măsură mai mare trăsăturile specifice „alla traca", adică : ornamentica, cromatismul, pendularea major-minor și repetitivitatea orfică.

Pentru prima oară, partida timpanelor este scrisă netranspozitoriu, în *Re* și *La*. Pentru a doua oară (după Sinfonia *„Linz"*) violoncelele sînt uneori independente de partida contrabașilor.

Propunîndu-și să compună o sinfonie omagială pentru *„praghezii mei"*, cum se exprima Mozart, el își alege, ca și cu alte prilejuri similare, tonalitatea virilității orfice „alla traca": *Re major*.

Prima mișcare, *Adagio Allegro* (302 m. 4/4) debutează unisonic și *tutti* cu o introducere lentă, în *forte*, constituită dintr-un sunet lung de trei timpi, urmat de 4 motive rachete ascendente, ce pornesc de pe dominanta inferioară și se opresc pe tonică. Arpegiul tonalității, expus ascendent de coarde și fagoți în *piano*, cu sunete scurte despărțite de pauze, se termină cu acorduri în *forte*, urmate de două ecouri ale acestora, la coarde și suflătorii de lemn

Violina întîi expune apoi o cantilenă expresivă, în *piano*, cu suspine și cromatisme, acompaniată discret de coarde și apoi de suflători. După un acord *forte* al întregii orchestre, violina întîi își continuă cîntul *piano*, în timp ce cornii și timpanele enunță discret un ritm de marș. Brusc, întreaga orchestră clamează un acord de *re minor*, de 4 timpi, intonat arpegiat de către vocile basilor și ale violoncelelor, în timp ce timpanul marchează ritmul de marș, iar coardele sincopează acordul. În măsura următoare, în *piano*, pe o pedală de *re* a fagoților, violinele prime parcurg treptele aceluiași arpegiu ascendent, într-o succesiune înaripată de *grupetti* repetate orfic. Aceeași idee compozițională contrastantă între un acord clamat de întreaga orchestră, în *forte* timp de o măsură și o optime, urmat de zborul în *piano* al succesiunii ascen-

dente de grupetti, este repetată în *Si bemol major, Fa major, Re major, sol minor, Mi major*, repetare de mare eficiență orfică și estetică.

Urmează una dintre paginile cele mai dramatice din întreaga creație mozartiană. Pe o pedală de dominantă pulsată de vocile basilor și de tremolo-ul timpanului, o succesiune descendentă de acorduri disonante debutînd cu unul de nonă, intonate de coarde, cu *sforzandi* repetate, după contrapunctul cromatic al oboiului și fagotului, la dublă octavă. Un dialog de *grupetti*, între violina secundă și cea primă, precede motivul cromatic repetat al violinei prime dublat de flaut și oboi pe ritmul punctat al celorlalte coarde și celorlalți suflători, pe dominantă și tonică. În penultima măsură a *Adagio*-ului introductiv se prefigurează ritmul sincopat în care va debuta *Allegro*-ul, după acordul de dominantă prelungit cu coroană.

Allegro este elaborat în formula compozițională de sonată bitematică, cu expoziția repetată, într-un stil contrapunctic *fugato* începînd chiar cu prima temă. Aceasta debutează în *piano* cu o pedală sincopată pe tonică, sub care celelalte coarde expun tema propriu-zisă tot în piano, dar în măsura a 5-a pedala sincopată își ia zborul constituindu-se într-un incipit de *fugato* cu *grupetto*-ul respectiv. Urmează în *forte* o fanfară a suflătorilor susținuți cu același ritm de marș al acestora, dar cu un contrapunct al suflătorilor în lemn, care va avea un rol important la începutul dezvoltării. Tema inițială sincopată este repetată tot în *piano*, dar contrapunctată de primul oboi. Urmează o punte amplă în care, după 4 măsuri ale incipitului de *fugato*, ornat cu cîte un *grupetto* se antrenează întreaga orchestră, cu motive repetate în șaisprezecimi, cu fanfare și reluarea temei în fugato la 4 voci, cu violoncelul independent față de contrabași.

În măsura 60 a *Allegro*-ului și în următoarele este expusă tema a doua, la dominantă, de către violina primă, într-o succesiune ondulatorie de optimi repetate. Tema este reluată, însă în *la minor*, cu ecouri contrapunctice la fagoți.

Urmează o nouă punte care debutează cu o temă expusă de coarde, ca un contrapunct la incipitul temei secunde, expus în terțe de către perechea de fagoți. Puntea continuă cu motive din prima punte, cu reluarea primei teme și a fanfarelor, cu care se încheie expoziția cu trei acorduri pe dominantă.

După bara dublă de repetiție, urmează dezvoltarea, care debutează cu contrapunctul suflătorilor la prima temă. El este expus în stil imitativ de către coarde, apoi de suflători, combinat contrapunctic cu incipitul de *fugato* al primei teme expus la coarde. În acest travaliu contrapunctic ingenios sînt introduse și motive din

Scanned with OKEN Scanner

prima punte, ca de pildă cel în șaisprezecimi și fanfarele în *tutti*. Prin surprindere, tema întîi reapare pe o pedală de dominantă, în contrapunctul descendent al flautului și oboiului. Pedala de dominantă continuă pînă ce violinele, dublate de fagoți și flaute virează către pedala de tonică a reprizei. Aceasta debutează cu prima temă cromatizată, creindu-se astfel două terțe micșorate „alla traca" (nu arabe !) La repetare, tema, de astă dată necromatizată, este expusă odată în major și a doua oară în minor, ceea ce obligă motivul contrapunctic expus de oboi să penduleze și el între major și minor.

Puntea este concentrată doar la *fugato* primei teme cu *grupetto*, care ne conduce către expunerea temei a doua în *Re major* de către prima violină, și repetată în *re minor* de către ambele violine, cu ecouri contrapunctice la fagoți. A doua punte se deosebește tonal și organologic de cea din expoziție, dar păstrează caracterul solemn al mișcării pînă la sfîrșitul ei în tutti.

Mișcarea a doua, *Andante* (148 m. 6/8) în *Sol major* elaborată tot în formulă de sonată bitematică, cu expoziția repetată. Orchestra este redusă prin neparticiparea trompetelor și a timpanilor.

Prima temă expusă de violina întîi poartă încifrat în incipitul ei motivul gregorian G.A.C.H. Pentru a relua acest incipit, violina primă recurge la o gamă cromatică ascendentă, după care tema întîi este repetată, dar cromatizat, cu secunde mici și terțe micșorate „alla traca" (nu „arabe" !), pe aceeași pedală de tonică și dublată de flaute și primul fagot.

Urmează o primă temă de punte în *Re major*, expusă imitativ de violinele prime și basi, peste pulsația în șaisprezecimi a violinelor secunde și violei. După o măsură în *forte* a unui unison al tuturor suflătorilor pe sunetul *si*, urmează o a doua temă de punte, în *mi minor*, expusă la prima violină, o temă ornată cu două *grupetti* „alla traca". Aceasta modulează către *La major*, apoi în *re minor*, în care prima violină expune cea de a treia temă a punții, în șaisprezecimi dublate la o octavă superioară de primul oboi și apoi, la încă o octavă superioară, de către flaute, în terțe. Cu acest prilej descoperim și o secundă mărită „alla traca". Abia acum este expusă de către coarde tema a doua, în *Re major*, care la reluare este dublată și contrapunctată cu triluri de oboiul al doilea și violina a doua. Răspunsul concluziv al temei este expus de cele două flaute, oboaie și fagoți. Pe intervalica temei a doua, Mozart inventează un dialog între motivul ascendent al oboiului prim, dublat de fagotul prim și cvintetul de coarde, care expune un motiv descendent. Dialogul se repetă, apoi se fărămițează, încheindu-se cu o succesiune cromatică unisonică la coarde, și acordică la suflători. Violinele prime expun o temă concluzivă în Re major, acompaniată

Scanned with OKEN Scanner

acordic de celelalte instrumente, cu excepția violinei a doua, care arpegiază în șaisprezecimi. Bara dublă de repetiție este precedată de *prima volta*, cadență pe *Re major*.

Volta a doua modulează în *si minor*, *Sol major* și *mi minor*, cu tema concluzivă a expoziției tematice. Urmează tema inițială repetată în *Do major*, expusă de către violinele prime și viole, dublate de perechea de oboaie. A doua oară, după virajul cromatic, tema întîi este expusă cromatizat de către violine și dublată de perechea de flaute și fagotul prim. O succesiune de modulații și contraste dinamice și organologice sînt realizate cu prima temă și cu primul motiv al punții, expuse alternativ de coarde și suflători de lemn, parcurgînd tonalitățile *La major*, *re minor*, *Si major*, *mi minor*, prin mijlocirea unor acorduri disonante de nonă micșorată. Secțiunea a treia a dezvoltării, cea concluzivă, este realizată prin expunerea imitativă a motivului inițial al punții, de către vocile basului și cele ale violinei prime, dublată de perechea de flaute, peste pulsația în șaisprezecimi a violinelor secunde și a violelor. Secțiunea dezvoltării se încheie pe un acord de septimă de dominantă, cu treapta a doua coborîtă, după care urmează repriza în *Sol major*.

Aceasta debutează cu prima temă, expusă numai o singură dată, în ipostaza cromatizată, de către violine, dublate de perechea de flaute și primul fagot. Urmează temele punții în *Sol major*, *Mi major*, *la minor*, *Mi bemol major*, *Re major*, iar după o cadență de septimă pe dominantă, este expusă tema a doua în Sol major, de coarde și suflătorii în lemn, pe o pedală de tonică a cornilor și a vocilor de bas. Mișcarea se termină în *pianissimo* cu primul motiv al punții, expus de coarde la *unison*, punctat de două acorduri ale suflătorilor.

Finale Presto (350 m. 2/4) în *Re major*, o nouă petrecere populară din „spațiul dunărean", este elaborată în formulă compozițională de sonată bitematică, cu expoziția repetată. Prima temă, în *piano*, expusă de violina primă, debutează cu un incipit în contratimp pe primele trei trepte ale arpegiului, continuate de o succesiune sincopată descendentă, care se încheie în mi minor, cu un motiv cromatizat și repetat de 4 ori. Cele 8 măsuri se repetă la o treaptă inferioară, însoțit de același contrapunct imitativ al incipitului, expus de violina a doua și violă și punctat de acordurile scurte ale suflătorilor, de astă dată în *Re major*. Urmează o scurtă punte în forte a întregii orchestre, pe motivul cvadriplural al incipitului, expus în dialog de către violinele prime și vocile basului și violei. După o cadență pe dominantă, prima temă reapare în *re minor*, la suflătorii în lemn *soli*, *dar* repetată în Do major, de

către aceleași instrumente. O nouă punte, de astă dată modulantă, dar similară ritmic și organologic cu prima, este expusă în *forte* de către întreaga orchestră. Aceasta modulează în *Fa major* prin *la minor* și *re minor* către *Mi major*, iar după 8 măsuri de tutti se încheie cu un unison general descendent. Violina primă *solo* repetă primul sunet al tonalității *Mi major*, iar după trei măsuri expune tema a doua în *La major*, însoțită cu sexte paralele de violina a doua. Răspunsul la flaut este contrapunctat de fagot cu ritmul incipitului primei teme. Tema a doua este repetată, cu participarea suflătorilor în lemn, după care tema întîi este expusă de către aceștia, soli, în La major. La repetare, expusă de coarde, modulează către *re minor*, cu participarea întregii orchestre, care își clamează, în dialog, motivul incipitului cvadriplural al primei teme și al punții. Începînd cu măsura 120 violina primă expune o nouă temă a punții, în triole, contrapunctată de dialogul contrapunctic al perechii de oboaie și de cea a fagoților, iar către sfîrșitul trilat al acestei teme, intervine și perechea de flaute.

Secțiunea concluzivă a expoziției tematice reia tutti-ul precedent, pe care îl condimentează cu un ritm de marș la corni și flaute. Arpegii descendente, repetate, preced cele trei acorduri finale, după care bara dublă de repetiție obligă reluarea *da capo* a expoziției.

Dezvoltarea este elaborată exclusiv pe incipitul primei teme.

Aceasta debutează cu un tutti în La major, *forte*, în care basii și violele intonează arpegiul descendent al tonalității, în timp ce violinele, cu acorduri tremolate, susținute de toți suflătorii, nu trebuie să înăbușe sunetele percutate ale timpanului. Următoarele 4 măsuri în *piano* sînt încredințate primului flaut și perechii de oboaie, care expun incipitul primei teme. Contrastul dinamic și organologic se repetă în următoarele 8 măsuri, dar în *Mi major*, apoi în *Fa diez major*, cu aceleași elemente motivice. Dialogul motivului incipit continuă între primele violine și violele *divisi*, în timp ce instrumentele din lemn susțin acordic și trilat modulațiile de la *Si major* la *Mi major*, *la minor*, *Re major*, *Sol major*.

Din măsura 184 începe un dialog imitativ între vocile înalte și cele grave ale coardelor și suflătorilor, tot pe incipitul primei teme, extins cu succesiunea descendentă sincopată. Modulațiile parcurg tonalitățile : *Sol major*, *Re major*, *Mi major*, *Fa diez major*, *si minor*, apoi, după o ultimă modulație, repriza. Aceasta, în *Re major*, nu aduce elemente motivice noi, dar le concentrează pe unele din expoziție și din dezvoltare, modulînd în *Re major*, prin *sol minor*, *do minor*, *Si bemol major*, *La major* și apoi *Re major*, tonalitate în care este expusă repetat tema a doua, în aceeași dis-

Scanned with OKEN Scanner

tribuție organologică. După o ultimă expunere a incipitului sincopat al primei teme, puntea dialogurilor incipitului cvadriplural ne conduce către tema a treia a punții, expusă de primele violine în triole, în *Re major*, susținută acordic de celelalte coarde în *pizzicato* și de dialogul contrapunctic al suflătorilor.

Secțiunea concluzivă a mișcării și Sinfoniei este similară cu cea a expoziției, cu excepția tonicii care domină semnalele marțiale ale suflătorilor, arpegiile descendente unisonice ale întregii orchestre și cele două acorduri finale.

Manuscrisul autograf, care în anul 1861 se afla în posesia lui Franz Liszt, iar apoi în colecția Bibliotecii naționale prusiene din Berlin, s-a pierdut în anul 1945.

Prima ediție a știmelor a apărut în anul 1800 la J. André din Offenbach. În același an a apărut la Londra prima ediție a partiturii.

Nu se cunosc cauzele care au generat absența Menuetto-ului din această mare *Sinfonie mozartiană*, cunoscută sub numele de *„Sinfonia Praga"*, oraș în care Mozart se bucura de o mare popularitate, după reprezentarea operelor *„Răpirea din Serai"* și în special *„Nunta lui Figaro"*. Se pare că tema finalului, plină de vervă, a fost preluată de către Mozart din *duettino* Susanna-Cherubino: „Aprite, presto aprite", din opera *„Nunta lui Figaro"*, atît de îndrăgită la Praga.

Mozart a prezentat Sinfonia aceasta într-o Academie din 19 ianuarie 1787, la Praga, cu un succes strălucit. Publicul nu mai contenea cu aplauzele și Mozart a răspuns acestora cu improvizații la pian. Cineva din public a strigat : *„Figaro"* : Mozart a improvizat pe tema *„Non piu andrai"*, iar aplauzele publicului au depășit limitele entuziasmului.

Trilogia finală ca triadă stilistică paneuropeană „alla tedesca"

Despre ultimele trei *Sinfonii* mozartiene s-a scris enorm. A încerca să mai descoperi ceva inedit s-ar părea a-ți propune o utopie. Și totuși...

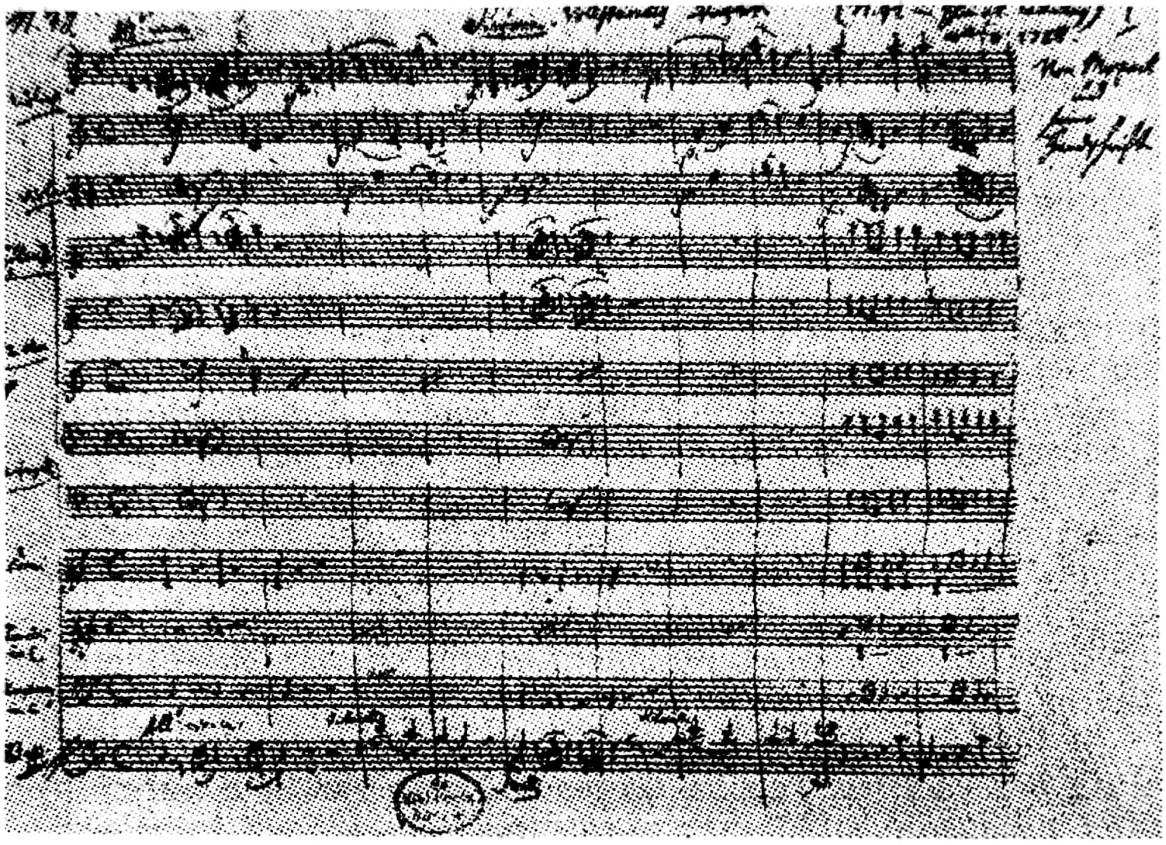
Se știe că cele trei *Sinfonii* au fost compuse în doar șase săptămîni, în cursul lunilor iunie, iulie, august ale anului 1788.

După o analiză temeinică a celor trei partituri, ne-a reținut atenția nu numai unitatea stilistică a fiecărei Sinfonii luată în parte, ci unitatea triadică a tuturor ca un întreg, ca și cum com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitorul și-ar fi propus în mod premeditat o asemenea creație triadică, dar monolitică.

Despre o asemenea intenție premeditată nu avem nici un fel de mărturie directă sau indirectă, însă ea nu trebuie eliminată *ab*



Facsimil după prima pagină a partiturii manuscris a Sinfoniei *„Jupiter"* K. V. 551

initio. Chiar dacă Mozart le-a pus în pagină succesiv, nu simultan, și nici în altă ordine decît cea consemnată în Catalogul Köchel :

Sinfonia în Mi bemol major, K. V. 543 — Viena, 26 iunie 1788;
Sinfonia în sol minor, K. V. 550 — Viena, 25 iulie 1788 ;
Sinfonia în Do major, K. V. 551 — Viena, 10 august 1788.

Din datele biografice ale celor trei Sinfonii, așa cum sînt ele consemnate în Catalogul Köchel, aflăm cîteva amănunte care nu ni se par lipsite de interes, atunci cînd ne propunem un asemenea demers muzicologic insolit.

Fiecare dintre cele trei *Sinfonii* sînt intitulate, în manuscrisele autografe, în limba germană : *Eine Sinfonie*, ceea ce ne dezvăluie

de la început, stadiul conștiinței de sine și a apartenenței naționale, în spiritul cărora Mozart își concepuse și elaborase cele trei capodopere.

(În anul 1786 compozitorul intitulase, pentru prima oară, o sinfonie în limba germană : este vorba despre *„Sinfonia fără Menuet"* — *Praga*, K. V. 504).

Unitatea în diversitate a trilogiei finale ca triadă „alla tedesca" a sintezei stilistice paneuropene mozartiene ni se impune prin următoarele trăsături comune sau antitetice, descoperite în partituri :

1. Timpul sonor pe care îl consumă trilogia ca triadă este de aproximativ 80 de minute, tronsonat în trei durate aproximativ egale : *Mi bemol major* — 25 minute, *sol minor* — 25 minute, *Do major* — 30 minute.

2. Timpul muzical al trilogiei ca triadă este formulat în trei tonalități : *Mi bemol major, sol minor, Do major,* reprezentînd treptele 3, 5, 8 ale tonomodalității *do minor,* deci treptele arpegiului tonomodalității *do minor*, ca plan tonal al trilogiei ca triadă. Plan tonal premeditat triadic, sau doar o simplă coincidență ? Dacă nu uităm — și sîntem obligați să nu uităm — că Mozart, creator prolific, era înzestrat cu acea capacitate fenomenală de a-și gîndi și memora creațiile, simultan în mai multe lucrări, chiar în genuri diferite, cu mult înainte de a le pune grafic în pagină, dedublîndu-se, triplicîndu-se, cvadriplicîndu-se cînd era cazul, atunci putem avansa ipoteza premeditării triadice a planului tonal al trilogiei finale, de către Wolfgang Amadeus Mozart, în vara anului 1788.

Deși puse în pagină într-o anume cronologie succesivă, cunoscută din manuscrisele autografe, cele trei Sinfonii au fost generate de un nucleu primordial unic : *Sinfonia în sol minor*, care a fecundat fantezia sa creatoare, dînd naștere acestei trilogii monumentale, ca triadă.

De ce tocmai *Sinfonia în sol minor* și nu celelalte două *Sinfonii* ale triadei ? Pentru că Mozart mai crease o *Sinfonie în sol minor* cu 15 ani mai înainte, în anul 1773. (O Sinfonie învăluită de mister, pentru că este singura Sinfonie care nu se știe *unde* a fost compusă).

Ceea ce surprinde atenția cercetătorului, este similitudinea celor două *Sinfonii* în sol minor, compuse la un interval de 15 ani. Să fie din nou o simplă coincidență faptul că cele două *Sinfonii* în *sol minor,* singurele Sinfonii în tonalitate minoră din întreaga sa creație de sinfonii, sînt *identice* ca formulă compozițională și sferă tonală ? Nu e de crezut.

Scanned with OKEN Scanner

În prima *Sinfonie în sol minor* din 1773, Mozart formulează cele patru mișcări în succesiunea tonală : I — sol minor, II — Mi bemol major, III — sol minor, Sol major (Trio), IV — sol minor, succesiune tonală identică celei din marea *Sinfonie în sol minor*, din 1788: Mai mult: Cu excepția Menuetului, în formulă A B A, celelalte trei mișcări ale Sinfoniei sînt gîndite și elaborate în formulă compozițională de sonată ! Și în plus, ca argument concluziv: ambele *Sinfonii în sol minor* nu reunesc, în sfera organologică, instrumente prea penetrante sonor: trompetele și timpanii!

Putem avansa oare și ipoteza *modelului Sinfoniei* mici *în sol minor* din 1773 pentru marea *Sinfonie în sol minor* din 1788 ? Noi credem că da, și dacă acceptăm această nouă ipoteză, se impune a o accepta pe cea a primordialității marii *Sinfonii în sol minor* ca nucleu generator al trilogiei finale cu triadă.*

Analiza comparată între cele două Sinfonii în sol minor mi se pare mai mult decît edificatoare. În aceste sens am făcut unele considerații comparatiste, atunci cînd am analizat mica *Sinfonie în sol minor* K. V. 183 din anul 1773.

În sprijinul acestor ipoteze insolite se impun și alte argumente muzicologice ce decurg din decodarea celor trei partituri.

3. Formula compozițională (nu *forma*, deoarece muzica nu operează cu *forme* muzicale, ci cu *formule* muzicale), deci formula compozițională a celor trei Sinfonii este similară : *sonată cvadripartită : Allegro, Andante, Menuet, Allegro.***

4. Cu excepția celor trei Menuette, cu Trio-urile respective, care sînt elaborate în formula convențională A B A, celelalte mișcări ale celor trei Sinfonii sînt elaborate în formula compozițională de sonată. Deci trei Sinfonii cvadripartite, cu cîte trei formule de sonată fiecare.

5. Tipologia formulelor de sonată din aceste trei Sinfonii parcurge toate tipurile acestei formule, cu excepția formulei de rondo-sonată : de la sonata bitematică fără dezvoltare, prin sonata bitematică și tritematică cu dezvoltare, de la sonata bitematică cu dezvoltare și introducere lentă, pînă la sonata sinteză tritematică și fugă cu dezvoltare.

---

* Într-o scrisoare către tatăl său din 4 ianuarie 1783, Mozart îi cere acestuia o copie a acestei *Sinfonii în sol minor*, compusă cu zece ani în urmă ! Iată încă un argument peremptoriu în susținerea ipotezei modelului marii *Sinfonii în sol minor*.

** *Prima Sinfonie* în 4 mișcări a fost compusă de italianul G. B. Sammartini (1698—1775) în anul 1734, nu de vienezul G. M. Monn, cum se poate citi în *„Dicționar de termeni muzicali"* (1984).

Scanned with OKEN Scanner

6. Tipologia tradiţională a relaţiilor tonale între părţi şi întreg este respectată în Sinfoniile I (*Mi bemol major*) şi III (*Do major*) ale trilogiei, în sensul că mişcările a doua (*Andante* şi respectiv *Andante cantabile*) sînt formulate la subdominantă (*La bemol major* şi respectiv *Fa major*), cu excepţia *Sinfoniei în sol minor*, în care partea a doua, *Andante*, este formulată nu la subdominantă, nici la dominantă, nici la omonima majoră, nici la relativa majoră, cum ar fi impus tradiţia. *Andantele* Sinfoniei în *sol minor* este formulat în tonalitatea primei Sinfonii a trilogiei, adică în *Mi bemol major* ! — adică la subdominanta relativei majore. Şi aceasta să fie o simplă coincidenţă ? Nu am crede. Prezenţa acestei tonalităţi al acestui *Andante* din *Sinfonia în sol minor* nu-şi află o altă justificare, decît aceea a corelării cu tonalitatea primei Sinfonii a trilogiei, precum şi cu aceeaşi tonalitate în care debutează secţiunea dezvoltării în prima mişcare din cea de a treia Sinfonie a trilogiei-triadă, *Sinfonia în Do major*.

7. Încifrarea unor formule intervalice, orfice, ca de pildă motivul G.A.C.H. gregorian, care pot fi decodate în partiturile celor trei Sinfonii ale triadei.

În *Sinfonia în Mi bemol major*. *Allegro* (I) măsurile 37—38 şi 195—196 (*mi bemol, fa, la bemol, sol*); motivul în recurenţă în măsurile 40—39 şi 198—197 (*mi bemol, fa, la bemol, sol*). În *Menuetto* (III) motivul în răsturnare, în măsurile 8—9 şi 32—33 (*sol, fa, re, mi bemol*) şi în recurenţă în măsurile 53—52 şi 69—54 *secunda volta* (*mi bemol, fa, la bemol, sol*).

În *Sinfonia în sol minor*, *Andante* (II) motivul *mi bemol, fa, la bemol, sol*, în intrările imitative ale celor 3 voci de coarde, în măsurile 1—4.

În *Sinfonia în Do major „Jupiter"*, *Allegro vivace* (I) în măsurile 89 şi 94 motivul G A.C.H. încifrat în motivul punctat ascendent al violinei prime, motiv care este şi el triadic. În *Molto Allegro* (IV) motivul gregorian, în *Do major*, expus în primele 4 măsuri (*do, re, fa, mi*) este omniprezent în întreaga mişcare.

8. Tipologia formulelor combinatorii „alla traca" de sorginte sud-est europeană, din spaţiul danubiano-pontic : unifonia, heterofonia, melismatica, ornamentica, cromatismul, minorul melodic, armonic şi dublu armonic, pendularea major-minor, repetitivitatea orfică, isonul bizantin, prefigurînd polifonia gregoriană vest-europeană.

9. Tipologia contrastelor în sfera sonoră a duratelor, înălţimilor, intensităţilor şi timbrurilor, de sorginte paneuropeană : între sunet şi non sunet ; între sunete cu durate egale şi cele cu durate neegale; între sunete alăturate la semiton diatonic sau cromatic

Scanned with OKEN Scanner

și salturi intervalice; între intervale diatonice și cromatice mici, micșorate sau mărite, ascendente sau descendente; între unisonie și polifonie, contrapunctică sau armonică; între *piano, pianissimo* și *forte, fortissimo*; între *solo* și *tutti;* între timbralitatea coardelor și cea a suflătorilor sau percuției, *solo* sau *soli;* între mișcări foarte lente și mișcări moderate, rapide sau foarte rapide.

10. Tipologia formulelor compoziționale de sonată monotematică, bitematică, tritematică, cu sau fără dezvoltare și sonata-fugă eminamente „alla tedesca", cu modulații în tonalități apropiate sau îndepărtate.

11. Unitatea motivică a fiecărei Sinfonii, luată în parte.

12. Unitatea motivică a celor trei Sinfonii, ca triadă monolitică.

Sinfonia K. V. 543 în Mi bemol major este intitulată de către Mozart „Eine Sinfonie. 2 Violini, 1 Flauto, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpany, Viole e Bassi".

O nroducere solemnă „alla francese" *Adagio* (25 m. 4/) debutează *forte,* în ritm punctat, alternînd cu game descendente în *piano,* expuse de violine în treizecidoimi. Același contrast ritmic și dinamic se repetă în *Si bemol major,* în *Do major,* cu treapta a 2-a coborîtă și cu secunda mărită în gama descendentă.

Din *fa minor* dublu armonic în *piano,* coardele *soli,* cu prima violină sincopînd ascendent pe cele două sensibile, fac legătura cu ritmul punctat pe dominantă, cu funcție de pedală, întărită de tremolo-ul timpanului. Gamele descendente alternează între prima și a doua violină, în timp ce flautul intonează arpegii în optimi, în măsura 13, primul arpegiu prefigurează arpegiul ascendent de *Mi bemol* major, cu care va debuta prima temă a *Allegro*-ului, nu înainte de a produce noi contraste ritmice, dinamice și disonanțe (m. 18—19). O scurtă punte cromatică, expusă în imitație de către flaut, fagot, violina primă și bas, modulează către *Mi bemol major* (m. 22, 23, 24, 25). Ionel Perlea dirija acest *Adagio* în 8 optimi. Richard Strauss în 4/4.

Allegro (26—309 m. 3/4) în formulă compozițională de sonată bitematică cu dezvoltare și cu expoziția repetată, debutează în *piano* cu o temă vieneză de vals, expusă de violinele prime, ca un ecou al incipitului arpegiat, la cei doi corni în octavă.

Tema întîi (a_1 + a variat) este reluată după 14 măsuri, de către vocile basului, cu ecou imitativ la cele 2 clarinete și apoi de flaut și clarini în octave și contrapunctată de celelalte coarde, care cadențează la sfîrșit cu note scurte pe tonică (m. 26—54). Urmează o punte în *forte* constituită din 5 idei tranzitorii (p1 + p2 + p3 + p4 + p5) și modulînd din *Mi bemol major* prin *Fa major* către *Si bemol major*. Ultima idee tranzitorie a punții

(p5) este caracterizată printr-un ritm dactil de o optime și două șaisprezecimi repetate. Saint-Foix consideră acest ritm ca fiind țigănesc, ceea ce este inexact. Acest ritm este caracteristic folclorului sud-est european, din spațiul pontico-danubian. Gamele descendente din introducere reapar în punte.

Tema a doua ($b_1 + b_2$) în *Si bemol major* (m. 97—119) debutează la violine în octave sinuoase descendente, cu un răspuns la suflătorii în lemn, în timp ce violoncelul *solo*, pe pedala de dominantă a contrabasului și a cornilor, intonează replica, într-o succesiune cromatizată ascendentă. Următoarele 4 măsuri repetă identic cele 4 măsuri precedente, după care aceiași suflători în lemn fac legătura cu ideea a doua (b_2) a temei a doua, expusă de coarde, în 5+5 măsuri, cu vocile unite ale violoncelului și basului în „pizzicati".

După această uimitoare inventivitate motivică și politimbrală, urmează secțiunea concluzivă a expoziției, constituită tot din 5 idei cadențiale, dar foarte asemănătoare cu cele 5 idei ale primei punți. Ideea a 5-a fiind chiar identică cu cea a punții, prin ritmul dactil repetat unisonic în *fortissimo*.

După bara dublă de repetiție urmează dezvoltarea (m. 143—179), care debutează în *piano*, cu acest ritm dactil „alla danubiana", în *sol minor*, tonomodalitatea Sinfoniei mediane a trilogiei ca triadă.

Ritmul dactil repetat unisonic în forte, cu contribuția marțială a tuturor suflătorilor și a timpanului, în *Mi bemol major*, modulează către *La bemol major*, cînd este expusă ideea a doua a temei secundare (b_2) de către coarde cu vocile basului în *pizzicati*. Aceasta este contrapunctată cu ea însăși, prin intervenția modulantă a suflătorilor în imitație, pînă cînd motivul în ritm dactil reapare în *do minor* la vocile instrumentale ale basului (m. 160). De aici urmează un dialog modulant între vocile basului și cea a violinei prime, în *forte*, peste acordurile tremolate ale violinelor secunde și violelor, la care participă, tot în dialog, suflătorii în alamă, cu cei în lemn. Modulațiile dialogate parcurg tonalitățile : *do minor, La bemol major, Si bemol major, Mi bemol major, Fa major, fa minor, La bemol major*.

Secțiunea concluzivă a dezvoltării (m. 168—179) constituită din arpegii tremolate la coardele înalte, în unison cu cele grave și dublate de suflătorii în lemn, modulează din *Sol major*, prin *do minor, Re bemol major, Do major, fa minor, Re major, Sol major* și se întrerupe brusc cu o pauză generală de o măsură (m. 180).

O modulație cromatică în *piano* a suflătorilor în lemn, cu secunde mici descendente ale flautului, asemeni unor suspine, precede repriza în *Mi bemol major* (m. 184—292). Aceasta nu aduce elemente

noi, cu excepția expunerii pe tonică a temei a doua, și o scurtă secțiune concluzivă (m. 292—309) pe gamele descendente și ritmul dactil care, unisonic, precede cele șase acorduri finale în *forte* ale întregii orchestre.

Mișcarea a doua, *Andante* (161) n. 2/4) în *La bemol major*, în formulă de sonată bitematică fără dezvoltare. Din ansamblul orchestral sînt absente trompetele și timpanele. Prima temă, în ritm punctat, prefigurat în introducerea lentă a Sinfoniei, este alcătuită din 2 fraze ; A repetat, B A repetate (m. 1—27) și expuse în exclusivitate de către coarde, cu violoncelul independent de contrabas. În măsura 24 primul motiv al temei apare în minor. O scurtă tranziție de 2 măsuri în *piano*, prefigurînd tema a doua, este expusă de către toți suflătorii. Urmează o punte agitată în *fa minor, forte*, expusă de prima violină, peste pulsația în șaisprezecimi a basilor și peste sunetele sincopate ale violinei secunde și violei, susținute de acordurile suflătorilor. Puntea modulează către Si bemol major, cînd, pe o pedală de tonică a cornilor și violinelor, reapare dialogul median al primei teme, în *piano*, într-o altă distribuție organologică, la care participă suflătorii în lemn și corzile grave. Motivul punctat ascendent al corzilor grave, continuă secvențat, în *forte*, dar violinele suprapun un contrapunct viguros în septime descendente, cu anacruze arpegiate ascendent și cu apogiaturi triple, în timp ce suflătorii în lemn pulsează acordic șaisprezecimile. În *piano*, prima violină, tot cu ritmul punctat al primei teme, modulează din *fa minor* dublu armonic spre *Mi bemol major*, cînd este expusă imitativ tema a doua, de către fagot, clarinet și flaut. Răspunsul la acest debut contrapunctic îl dau coardele, homofonic *forte*, cu violele divisi. Debutul imitativ al temei a doua este reluat în aceeași distribuție organologică în *piano*. De astă dată contrapunctul continuă modulant și se oprește pe tonică, în măsura 68, cînd începe repriza. (m. 68—144). Aceasta este amplificată și îmbogățită contrapunctic, cu gamele descendente din introducerea lentă și primul *Allegro*, cu pendularea major-minor, cu cromatisme, cu contraste dinamice și organologice. Deși tema a doua, polifonică, este expusă pe tonică, puntea dintre prima temă și a doua este amplificată. Între măsurile 144—169 Mozart adaugă acestei reprize o secțiune concluzivă, cu funcție de *coda*, în care tema întîi, în ritm punctat, reapare la coarde, apoi la suflători, contrapunctată cu o aluzie la tema a doua, după care, în *forte* unisonic, la flaut, perechea de clarinete și perechea de fagoți să încheie cu două acorduri la coarde, această admirabilă mișcare.

Menuetto. Allegretto (44 m. 3/4) în *Mi bemol major* de o vigoare rustică „alla tedesca", antrenează în *forte* întreaga or-

Scanned with OKEN Scanner

chestră, în care au reintrat cele două trompete și timpanii. Prima temă debutează cu un acord pe tonică, expus de violine, care continuă unisonic pe treptele ascendente ale arpegiului, în șaisprezecimi, în timp ce suflătorii punctează acordic pătrimile celor 3 timpi ai măsurii ternare, specifică dansului de curte „alla francese". Cît de profund „alla tedesca" este acest menuet în cele două fraze repetate, cu contrastele lor de vigoare rustică și cantilenă expresivă în *piano* și *sforzandi* în *piano*, culminînd cu acel tipic ländler din *Trio* (m. 45—69) expus de către primul clarinet, acompaniat de al doilea și de coarde, în contratimp, și în aceeași tonalitate cu cele două secțiuni repetate. *Menuetto da capo* impune ritmul viguros de dans popular.

Finale Allegro (264 n. 2/4) în *Mi bemol major*, în formula de sonată *monotematică* cu dezvoltare, cu expoziția și repriza, toate repetate, debutează în piano cu prima temă expusă de violina primă, acompaniată de violina secundă, în șaisprezecimi. Cele opt măsuri sînt repetate în *forte* de către întreaga orchestră. Puntea modulantă (m. 16—41, constituită din arpegii și game descendente, prefigurate în *Adagio* introductiv, în primul *Allegro* și în *Andante*, ne conduce către așa-zisa „tema a doua" pe dominantă. Aceasta este în realitate o variantă a incipitului primei teme, contrapuctat cu formula imitativă a temei a doua din *Andante!* Iată cum procedează Mozart pentru a asigura unitatea motivică a *Sinfoniei în Mi bemol major* și a trilogiei finale ca triadă! Așa-zisa „temă a doua" este ornată cu apogiaturi scurte „alla traca" și, după repetare, modulează sincopat către *Fa diez major* și *fa diez minor*, în timp ce incipitul primei teme dialoghează prin sunetele primului fagot și al flautului. Secțiunea concluzivă a expoziției cu ritmul dactil „alla danubiana", și gamele descendente, după care incipitul primei teme reapare spășit în *piano*, la suflătorii în lemn, apoi la coarde, pentru a preceda cele 6 măsuri cadențiale pe dominantă.

După bara dublă de repetiție urmează dezvoltarea (m. 105—152) care debutează cu două unisoane în *forte* ale coardelor, cu incipitul primei teme, întrerupte brusc de o pauză generală de 4 timpi. Dezvoltarea continuă modulant cu incipitul omniprezent trecînd prin *Mi major* și *mi minor*, prin *Do major* și *do minor*, pentru ca apoi să fie expus secvențial și în imitație între violine în octave și viole dublate de vocile basului, în timp ce instrumentele de suflat de lemn formulează un contrapunct care prefigurează incipitul primei teme a finalului *Sinfoniei în sol minor*.

După două unisoane ale coardelor în *Sol major*, *forte*, întrerupte brusc de o pauză generală de doi timpi, același incipit în

Scanned with OKEN Scanner

sol minor, piano, este expus la violine, pe o pulsație cromatică descendentă a violoncelului în optimi. Peste acestea, clarinetul și fagotul expun modulația cromatică din *sol minor, Re major, re minor, Si bemol major, Mi bemol major,* cu prezența neastîmpărată a incipitului la violine, care reintră în posesia primei teme a reprizei (m. 152—264). Aceasta este aproape identică cu expoziția, cu excepția expunerii pe tonică a așa-zisei „temă a doua" și a unei scurte *coda* (m. 251—264) la care participă în *forte* întreaga orchestră. După o asemenea uimitoare trepidație monotematică, Mozart pune o bară dublă de repetiție, care ne obligă (în epocă) la repetarea dezvoltării și a reprizei ce se încheie cu incipitul repetat unisonic de către coarde, prima oară în registrul mai grav, a doua oară la octava superioară, cu suflătorii bătînd „talpa" sonor, de 3 ori repetat.

Monotema acestui final, l-a inspirat pe Beethoven cînd a elaborat finalul Sinfoniei a șaptea, în introducerea lentă a căreia reîntîlnim și gamele ascendente din introducerea lentă a prezentei Sinfonii mozartiene.

Manuscrisul autograf s-a pierdut în anul 1945 din Biblioteca Națională din Berlin. Prima ediție a apărut la Londra în anul 1807, la editura Cianchettini și Sperati.

A doua *Sinfonie* din trilogia finală, *K. V. 550, în sol minor,* este intitulată tot în limba germană și italiană : „Eine Sinfonie — 2 Violini, 1 Flautto, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni, Viole e Bassi".

După cum se poate constata, Mozart, elaborînd o a doua *Sinfonie în sol minor*, nu a considerat necesară participarea unor instrumente uneori stridente, ca trompetele și timpanii. Absența clarinetelor l-a preocupat într-o asemenea măsură, încît le-a introdus ulterior, modificînd partida oboaielor. Dar *Sinfonia în sol minor* s-a impus în conștiința lumii în prima redactare, fără clarinete.

Prima mișcare, *Allegro moderato,* în unele ediții, *Allegro molto* în alte ediții (299 m. 4/4) elaborată în formula de sonată bitematică completă, cu expoziția tematică repetată. Prima temă (16 m.), expusă *piano* de către violine în octave, pe un acompaniament acordic al violelor *divisi* este constituită dintr-o celulă de secundă cromatică mică descendentă, în ritm dactil repetat „alla traca", dar anacruzic. După 4 măsuri *tutti,* în *forte,* în care se repetă ritmul dactil, prima temă este reluată piano, în aceeași distribuție organologică, dar cu intervenția fagoților și oboaielor care, împreună cu coardele, modulează către *Si bemol major*. O punte în ritm punctat include și arpegiul cu care debutează *Allegro*-ul inițial al Sinfoniei precedente a trilogiei ca triadă *(mi bemol, sol, si bemol* — m. 30). Secunda cromatică mică, descendentă, își pune amprenta și în a-

Scanned with OKEN Scanner

ceastă punte, care cadențează cu două acorduri pe Fa major, întrerupte brusc de o pauză generală de 5 timpi. Putem deci considera și pauza generală ca unul din leit-motivele trilogiei finale ca triadă.

Tema a doua, în *Si bemol major* debutează cu o succesiune de două secunde mici descendente : prima diatonică, a doua cromatică, expuse de violine. Tema continuă în stil *Klangfarbenmelodie,* cu o măsură expusă de primul oboi și primul fagot, pentru ca în următoarele măsuri să revină la coarde, cu un tetracord tematic descendent expus la violine în octave. Incipitul celor două secunde descendente este reluat de astă dată de către flaut, oboi și perechea de fagoți, continuat de violine în octavă, pentru ca în măsurile următoare să treacă din nou la cele 4 instrumente de suflat. Tetracordul cromatic descendent este expus de violina primă, dublată la octavă de către primul oboi. În secțiunea concluzivă a expoziției reapare secunda mică descendent cromatică, gamele descendente, ritmul punctat din mișcarea a doua a Sinfoniei precedente și chiar incipitul primei teme expus în *Si bemol major* de către primul oboi în imitație cu primul fagot, ca un contrapunct la dialogul imitativ între violina primă și vocile grave ale violinei și basilor, pe același motiv, dar în valori mărite. Acest dublu canon de 8 măsuri se repetă în aceeași distribuție organologică doar cu intrarea vocilor inversate, după care secțiunea concluzivă se încheie cu game descendente și ritmul dactil repetat la suflători și violina a doua, ca *leit-ritm* „alla traca" al trilogiei finale ca triadă. În antepenultima măsură a expoziției, violina primă intonează o formulă ornamentală pe care o vom reîntîlni în finalul Sinfoniei (m. 79, 86, 88, 90) după care, un acord de *Si bemol major* și unul de septimă de dominantă pe *Re major* preced bara dublă de repetiție pentru expoziția tematică.

Dezvoltarea modulează brusc din *sol minor* în *fa diez minor,* apoi prin *Do diez major, Fa diez major, mi minor* (cu tema dactilică la vocile grave ale coardelor), *re minor* (cu tema dactilică la violine, cu contrapunctul anterior al violinelor preluat acum de viole și basi), *Do major (cu* tema dactilică la viole și basi, contrapunctată de violine în optimi), *Fa major, Si bemol major, Sol major, La major* (cu ritmul dactil semitonal descendent, repetat de șase ori). De la măsura 138 începe un dialog pe acest ritm dactil semitonal, între prima violină și flautul cu primul oboi, în terțe, care modulează cromatic pînă la o pedală de *Re major* (m. 153) cînd dialogul, în *forte,* se reduce la clamarea unei singure celule semitonale ascendente sau descendente, cu replica descendentă a basilor pe mi *bemol-re-re.*

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceași pedală de dominantă a fagoților în octavă, marcînd prin *mfp* fiecare început de măsură, flautul și perechea de oboaie coboară cromatic și imitativ către tonica reprizei (m. 164). Aceasta, amplificată și polifonizată în toate secțiunile ei componente, accentuează sentimentul tragic predominant, prin expunerea temei a doua pe tonica minoră. O *coda* (m. 285—299), pildă de melancolie, reamintește în *piano* incipitul primei teme, expus de violina primă, apoi de violă, apoi de flaut, oboi și fagot, după care *tutti* orchestral, în *forte*, marchează ritmul dactil pe tonică și dominantă, cu formula cadențială a violinelor prime, în optimi. După o pauză de trei timpi, trei acorduri în *Sol minor* încheie mișcarea.

Andante (123 m. 6/8), elaborat la subdominanta relativei majore, asemeni mișcării lente din prima *Sinfonie în sol minor*, adică în *Mi bemol major*, în formulă de Sonată bitematică cu dezvoltare și cu repetarea celor trei secțiuni constitutive. Prima temă, de factură contrapunctică, încifrează în sunetele repetate ale celor trei voci instrumentale (violina, violina a doua, viola), motivul gregorian *Mi bemol — Fa — La bemol — Sol*. În măsura a doua vocile basului intonează un motiv cromatic ascendent-descendent, cu rol modulatoriu în secțiunea dezvoltării. În măsura a patra violinele expun, în terțe, un motiv în ritm punctat, prefigurat în mișcarea lentă a Sinfoniei precedente în *Mi bemol major*, ritm punctat care poate fi considerat și el ca un *leit-ritm* al trilogiei finale ca triadă. În măsura a șaptea a acestei prime teme apare un motiv constituit dintr-o terță ascendentă în treizecimi, urmată, după o pauză de șaisprezecime, de o secundă mică descendent cromatică, accentuată dinamic cu un *sforzando*. Și acest motiv înaripat va avea un rol important în elaborarea acestei mișcări. În sfîrșit, în măsura a opta, o cvartă micșorată descendentă *(si bemol-fa)* este umplută cu semitonuri cromatice.

Tema întîi este reluată contrapunctic, de astă dată de vocile basului, violei și violinei secunde, în timp ce prima violină expune un contrapunct liber. Tema continuă la vocile grave ale coardelor, ca un contrapunct la violine, în ritm de siciliană, ornat cu apogiaturi duble „alla traca" și extinsă cu încă trei măsuri concluzive încredințate fagotului și oboiului, în timp ce prima violină fîlfîie terțele și cvartele în treizecidoimi discontinuizate, pe treptele unor arpegii descendente și ascendente. O punte în *forte* în *Si bemol major* (m. 20), elaborată pe sunetele repetate ale primei teme, contrapunctate cu înaripatele treizecidoimi, ne conduce modulant pînă la tema a doua (m. 37). Aceasta este expusă *piano* pe dominantă, de către prima violină, prin repetarea de 4 ori a cvartei micșorate descendente, acompaniată în contratimp de violina secundă

Scanned with OKEN Scanner

și violă, după care o măsură cromatizată și sincopată, urmată de alta, cu treizecidoimile înaripate, ne leagă de repetarea temei a doua, de astă dată extinsă la 8 măsuri, cu un grupetto în măsura a 7-a. O secțiune concluzivă de 5 măsuri cu contribuția suflătorilor în lemn și a corzilor, încheie cu un *grupetto* expresiv expoziția acestei mișcări, în *piano*.

După bara dublă de repetiție urmează dezvoltarea (m. 53—73) constituită, în prima parte, pe modulații armonice, cu sunetele repetate ale primei teme însoțite acordic de fluturarea treizecidoimilor, în contraste dinamice de *piano* și *forte*. În măsura 70 și următoarele, sunetele repetate ale primei teme sînt contrapunctate de motivul cromatic expus în măsura a doua a mișcării, de vocile basului, iar acum preluat modulant de flaut, apoi de oboi și apoi unisonic de flaut, oboi și fagot, în timp ce vocile grave ale basului dialoghează cu prima violină, prin fluturarea înaripată a treizecidoimilor.

Repriza (m. 74) nu aduce elemente noi ; doar puntea modulează din *fa minor, Mi bemol major,* prin *La bemol major* și *Sol bemol major, Si bemol major,* către tonica *Mi bemol major* în care este expusă tema a doua și secțiunea concluzivă a mișcării, cu *grupetto*-ul ei expresiv și cu o cruză feminină, în *piano,* ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat în această complexă pagină meditativă.

Menuetto. Allegretto — în unele ediții, *Allegro* — în alte ediții, (42 m. 3/4) în sol minor. Această mișcare nu mai are nimic din caracterul galant al dansului de curte, sau al dansului rustic din care s-a născut. Avem în față una dintre paginile cele mai dramatic îndîrjite ale lui Mozart, în tonalitate minoră. De fapt este un Menuet monomotivic, expus în primele 3 măsuri cu anacruză. Cu acest motiv sincopat, Mozart își elaborează cele două secțiuni repetate ale Menuetto-ului, la care participă întreaga orchestră, în *forte,* într-o elaborare contrapunctică fără precedent în limitele acestui „dans". În ultimele 7 măsuri ale Menuetto-ului, motivul inițial reapare, pentru prima și ultima oară în *piano,* expus de glasul pur al flautului, într-o armonizare cromatică a celor două oboaie și a primului fagot. Tot flautul repetă motivul într-o variantă concluzivă, acompaniat în *piano* de întreaga orchestră.

Trio (42 m. 3/4, în *Sol major)* aduce o lumină caldă, prin glasul în *piano* al violinelor, alternînd cu suflătorii, flaut, oboaie și fagotul prim.

Secțiunea a doua a Trio-ului, cu debutul în arpegiu pe dominantă al vocilor de bas, ne duce cu gîndul la debutul mișcării a treia din *Simfonia a V-a* de Beethoven, deși tonomodalitățile se deose-

Scanned with OKEN Scanner

besc profund. La reluarea temei întîi a trio-ului, intervenția cornilor *soli* ne duce cu gîndul la trio-ul cornilor din *Simfonia a 3-a* de Beethoven. Asemenea asociații de idei muzicale între creația lui Beethoven și cea a lui Mozart sînt frecvent posibile. Pentru că ideile muzicale „noi" se nasc din idei muzicale vechi, nu din idei literare sau filosofice.

Menuetto da capo al fine ne invită să procedăm la lectura sonoră a celor două secțiuni nerepetate ale îndîrjitului menuet monomotivic, în *sol minor*, în care grupul de 4 optimi poate fi considerat ca făcînd parte din șirul de leitmotive ale trilogiei finale, ca triadă.

Finale. Allegro assai (292 m. 4/4) în *sol minor* elaborat în formulă de sonată bitematică cu dezvoltare și cu expoziția repetată, debutează cu o temă de contradans, constituită din două fraze repetate, pendulînd între *sol minor* și *Re major* în prima, și între *Re major* cu treapta a doua coborîtă și *sol minor*, pendulare specifică muzicii populare din „spațiul dunărean" sud-est european, trăsătură pe care am denumit-o „alla traca". Tema, alcătuită dintr-un arpegiu de pătrimi și o formulă repetată de optimi în prima frază, cu contrastul dinamic între *piano* (arpegiul ascendent cu cruza feminină) și *forte* (formula repetată de optimi, în *Re major)* urmat de un al doilea arpegiu ascendent cu secundă mărită în *piano* și o formulă concluzivă în *sol minor*.

A doua frază debutează în *tutti* anacruzic, cu un unison de *Re* în *forte*, cu răspunsul în *piano* al primei violine, la o octavă inferioară, urmată de secunda cromatică mică și trilată a treptei a doua coborîte. În încheierea acestei a doua fraze este reluat al doilea arpegiu ascendent al primei fraze, cu secunda mărită și formula concluzivă în optimi. Această formulă concluzivă în optimi va genera puntea modulantă (m. 16—54) cu secunda mărită și game descendente, pînă la acordurile întrerupte de pauze, în *Fa major*, forte.

Tema a doua (m. 55—85) expusă în piano de violina primă, la relativa majoră, este acompaniată doar de violina secundă și de violă. După un viraj cromatic concluziv, tema a doua este preluată de către oboi (în prima variantă) sau de clarinet (în a doua variantă) și puțin variată cromatic în ultima parte. O secțiune concluzivă constituită pe același *leitmotiv* în optimi și game ascendente, la vocile basilor, în Si bemol major, încheie expoziția cu o bară dublă de repetiție a acesteia, în care caracterul de contradans, pendulînd între minor și major s-a păstrat continuu. Caracterul acesta se schimbă brusc, odată cu debutul dezvoltării (m. 108—190), care încifrează o

Scanned with OKEN Scanner

serie dodecafonică, de o intensă forță dramatică. O îndîrjire neistovită transpare din cele 82 de măsuri ale dezvoltării, elaborată exclusiv pe arpegiile primei teme, cromatizate, modulate pînă la *sol diez minor*, contrapunctat între coarde și suflători, între vocile înalte și cele grave, într-o încleștare sonoră întreruptă brusc de o pauză de 6 timpi (m. 189—190).

Repriza, care urmează cu cele două fraze nerepetate ale primei teme în ritm de contradans pendulînd între minor și major „alla traca", readuce melancolia calmă a începutului mișcării și a Sinfoniei, deși tema a doua este expusă în *sol minor* intens cromatizat.

Mișcarea se termină cu cele 3 acorduri în *sol minor*, asemeni celor 3 acorduri în *sol minor* cu care s-a încheiat prima mișcare a Sinfoniei. Manuscrisul autograf se află la Viena la Asociația „Prietenii muzicii" ca o donație a lui Johannes Brahms.

Prima ediție a apărut la Londra în anul 1810, la editura Cianchettini și Sperlati.

Ultima *Sinfonie* mozartiană *K. V. 551, în Do major*, supranumită *„Jupiter"* este intitulată în limba germană și italiană : *„Eine Sinfonie — 2 Violini, 1 Flauto, 2 Oboe, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpany, Viole e Bassi."*

Prima mișcare, *Allegro vivace* (313 m. 4/4) în formulă de sonată tritematică cu dezvoltare și expoziția repetată, debutează cu 3 unisoane pe tonică, dintre care ultimele două sînt precedate de triola rachetă de pe dominantă. După acest debut solemn în *forte* urmat de o pauză, violina primă expune în *piano* un motiv punctat ascendent, motiv prefigurat în cele două Sinfonii precedente ale trilogiei finale ca triadă.

Cele trei semnale solemne în *forte* sînt repetate în *tutti* unisonic pe dominantă, urmate, după o pauză de doi timpi și jumătate, de motivul punctat ascendent al primei violine în *piano*. O fanfară în ritm de marș, a suflătorilor, se suprapune peste acordurile violinei prime și peste motivele-rachetă descendente ale violinei secunde și violei în octave, antrenînd întreaga orchestră. După 22 de măsuri, trei unisoane pe dominantă, în forte, se prelungesc cu o coroană pe ultimul timp de 4 timpi, asemenea unui final de introducere. Într-adevăr, prima temă este repetată, cu motivele rachetă în piano, dar contrapunctate cu un motiv descendent asemenea unui contrapunct din primul *Allegro* al Sinfoniei *„Praga"*. În această nouă ipostază, cu repetarea contrapunctată și modulantă, prima temă trebuie considerată ca debut al punții, constituită din motivele-rachetă, din motivele punctate ascendente și fanfarele suflătorilor, cunoscute din introducere. După o pauză de 3 timpi, urmează tema a doua

Scanned with OKEN Scanner

expusă în *piano* de violina primă, acompaniată de violina secundă, apoi de toate coardele. La reluare, cele două semitonuri cromatice ascendente, precum și trilul care urmează sînt dublate de fagotul prim, iar apoi și de flaut.

Motivul punctat din prima temă se insinuează la vocile basului și violei, pentru a stimula răspunsul contrapunctic al primei violine, dialog repetat dar întrerupt brusc printr-o pauză generală leitmotivică (m. 80). Urmează, spre surprinderea noastră, incipitul temei a doua din finalul *Sinfoniei în sol minor,* cu apogiaturile sale inferioare, în valori de sunete *identice !* (m. 81—82). În continuare, o nouă punte pe același motiv ascendent punctat, în care sînt încifrate sunetele motivului G.A.C.H. După o nouă pauză generală de trei timpi, urmează tema a treia a expoziției prin vocile instrumentale ale violinelor în octave, apoi și a primului fagot în *piano.* O secțiune concluzivă în *forte* reamintește de semitonul cromatic descendent și de motivul rachetă descendent, ce preced cele trei acorduri pe dominantă, ale expoziției. Dubla bară de repetiție, o scurtă tranziție modulantă a flautului, oboaielor și fagoților, ne conduce către *Mi bemol major,* tonalitatea primei Sinfonii a trilogiei ca triadă și a *Andantelui* Sinfoniei în *sol minor,* tonalitatea debutului dezvoltării.

Aceasta debutează cu tema a 3-a combinată cu motivul punctat și cu ritmul de marș al suflătorilor, într-un dialog modulatoriu care conduce către o falsă repriză (m. 165). Dezvoltarea continuă cu unisoanele trioletate ale coardelor, în contrapunct cu motivul octavizat și apoi descendent expus în canon de oboaie și flaut. Motivul rachetă conduce modulația pînă la *Sol major* cînd, pe o pedală de dominantă a cornilor în octavă, suflătorii în instrumentele din lemn și flautul, fac legătura cu repriza (m. 189). Aceasta reconstituie identic introducerea solemnă a expoziției pînă la punctul de orgă din măsura 211. Tema întîi este reluată în *do minor,* cu contrapunctul octavizat și apoi descendent pînă la motivul punctat expus de violine, în *Mi bemol major* în *piano.* Incipitul rachetelor primei teme este repetat unisonic la coarde, dar în Si bemol major, cu același contrapunct al instrumentelor din lemn. Motivul ascendent punctat expus de violine, modulează cromatic și în contrapunct imitativ între cele două violine, pînă în *Sol major,* cînd puntea aceasta continuă în *forte* pe motivul punctat și însoțit de ritmul de marș al fanfarelor cornilor și trompetelor, sub pedala supraacută a flautului dublat la o octavă inferioară, de perechea de oboaie. Pedala de dominantă continuă și după ce fanfarele s-au extins organologic și peste motivele rachete expuse de către violina secundă și violă între acordurile pe trei coarde ale primei violine. După o pauză generală de trei

Scanned with OKEN Scanner

timpi urmează tema a doua, în *Do major*, cu puntea întreruptă brusc de o pauză generală de 5 timpi, după care puntea continuă pe ritmul punctat, după incipitul similar cu cel al temei a doua din finalul *Sinfoniei în sol minor*. Tema a treia, expusă tot în *Do major*, după o pauză generală de 3 timpi, precede secțiunea concluzivă a acestei magnifice arhitecturi sonore, plină de lumină și vigoare.

După cele șase acorduri pe tonică ale întregii orchestre, în *forte*, bara dublă, fără repetiție, poartă o coroană solemnă, semnificativă.

Mișcarea a doua, *Andante cantabile* (101 m. 3/4) în Fa major, elaborată în formulă de sonată bitematică cu dezvoltarea și cu expoziția repetată, pentru un ansamblu orchestral din care sînt absente trompetele și timpanii. Prima temă, *con sordini*, expusă de prima violină, cu accente, în *forte*, pe timpul al doilea, capătă un aspect melismatic în secțiunea concluzivă, repetată de către vocile basului și violei, tema este îmbogățită cu ghirlande de ornamentații în treizecidoimi, expuse de violine în octave, în timp ce perechile de fagoți și corni, o însoțesc acordic. O punte sincopată în *do minor* cu accente din doi în doi timpi face legătura cu tema a doua în *Do major*, expusă de violina primă, acompaniată de violina secundă în triole arpegiate, de șaisprezecimi, și de către celelalte instrumente. Un dialog concluziv între violine și suflătorii în instrumentele din lemn, pe o pedală de dominantă a cornilor în triole octavizate, încheie această expoziție, nu înainte ca prima violină să intoneze, *solo*, o scurtă punte de legătură, cu repetarea expoziției, indicată de bara dublă de repetiție, sau cu secțiunea dezvoltării care urmează.

Aceasta debutează cu puntea sincopată, expusă însă în *re minor*, cu cîteva modulații ale violinei prime, oboiului prim și flautului, pe ultimul motiv concluziv al expoziției.

Repriza (m. 60) este extinsă prin intercalarea, între pauzele dintre motive, a ghirlandelor de ornamente în treizecidoimi, expuse de vocile instrumentale ale basului, violinei prime, violinei secunde, violei iar apoi în octave *forte* de violine și *fortissimo* de viole și basi, cu un contrapunct motivic punctat la instrumentele de suflat. Două măsuri din puntea sincopată și o măsură în triole cromatizate expuse în trei octave de fagot, prima violină și flaut, fac legătura cu tema a doua în *Fa major*, urmată de tema concluzivă a expoziției. O scurtă *coda* reamintește prima temă, cu ghirlandele ornamentale expuse de flaut și fagot, după care, pe o pedală de dominantă a cornilor, un motiv concluziv în triole de șaisprezecimi, expus de prima violină și flaut, încheie mișcarea în *pianissimo*.

Menuetto. Allegretto (59 m. 3/4) în *Do major* este elaborat pe un singur motiv cromatic descendent, implicat în toate secțiunile me-

Scanned with OKEN Scanner

nuetului, în combinație cu alte motive, între care și cel gregorian, al finalului (m. 7—8), sau cu ritmul dactil sau trilat leitmotivic, al trilogiei finale ca triadă. O secvență memorabilă (m. 44—50) în care motivul cromatic descendent este expus în canon la 4 voci de către perechea de oboaie, primul fagot și flaut.

Trio (28 m. 3/4) în *Do major* debutează rustic, cu secunda mică diatonică expusă acordic de către toți suflătorii, cu excepția oboaielor. Primul oboi și prima violină vor da răspunsul acestei ghicitori muzicale. Dacă notăm sunetele de debut cu H. C. (si-do) și cu A. G. (la-sol), primele sunete ale răspunsului oboiului și primei violine, constatăm că motivul G.A.C.H. al finalului este aici expus în recurență. În secțiunea mediană a trio-ului, motivul acesta apare ușor cromatizat, dar expus cu vehemență de către suflătorii în instrumente de lemn și prima violină, peste fondul ritmic dactil al celorlalte instrumente. Și motivul B.A.C.H. apare în recurență, transpun la o terță superioară, în măsurile 76—79, după care prima secțiune a trio-ului este expusă aproape identic.

Indicația *Menuetto D. C. al fine* impune repetarea menuetului fără repetiții, așa precum a statuat tradiția.

(Finale). *Molto Allegro* (432 m. 2/2) în *Do major*, elaborat într-o formulă sinteză între sonată și fugă, este cea mai complexă pagină muzicală din întreaga creație mozartiană. Motivul inițial, de origine gregoriană, este continuat de alte două motive de factură „galantă", expuse în *piano* de către prima violină, acompaniată de violina secundă, în optimi arpegiate. Tema este repetată în *forte* de cele două violine, în octavă, însoțită de un contrapunct sincopat la suflători, și de un alt contrapunct rachetă la vocile basilor și violelor. În măsura 19 și următoarele este expusă unisonic o primă temă de punte, care va juca un rol important în construcția acestei mișcări. Puntea continuă cu o expoziție de fugă cu 5 intrări ale motivului gregorian (m. 36—56), după care o nouă temă de punte, cu un sunet trilat, este expusă în imitație între violina primă și vocile basului. Tema primă de punte este reluată în canon, între coardele înalte și cele grave, dublată de suflătorii corespunzători.

După o pauză generală de doi timpi urmează „tema a doua" a formulei de sonată, expusă în *Sol major* de prima violină, dar contrapunctată de cele două teme ale punții, expuse de perechea de fagoți și de flaut și de un motiv nou expus de oboi.

Un nou contrapunct în optimi, expus de cele două violine în octavă (m/86) însoțește motivul trilat, intonat imitativ de către flaut și primul oboi. Incipitul temei „a doua", repetat imitativ și modulatoriu între prima violină și vocile basului, *forte*, anticipă tema a

doua expusă de cele 4 voci ale coardelor, într-un contrapunct imitativ la patru voci, cu intrările fiecărei voci, la o distanță temporală de doar un timp doime. (m. 98—110). Este vorba de un canon dublu la cvintă.

Între măsurile 110 și 135 se desfășoară, în *forte*, un *tutti* orchestral homofon, pe cel de al doilea motiv al primei teme, cel „galant", ușor meditativ, și pe secunda mică cromatică și repetată ascendent. Urmează tema întîi a punții, expusă de viole și basi, contrapunctată de ea însăși, dar în mișcare contrară, expusă de cele două violine, cu participarea trunchiată a suflătorilor. A treia oară, și violinele se pun de acord ca imitația să fie descendentă, asemeni propunerii vocilor grave.

Pe o pedală de dominantă, în *piano*, oboiul prim expune tema aceasta a punții, urmat de primul fagot care îl imită la octava inferioară. După bara dublă de repetiție, urmează dezvoltarea, care debutează în *Sol major*, cu motivul gregorian, acum G.A.C.H. expus armonizat de coarde. Primul oboi și primul fagot răspund descendent, cu prima temă a punții, tot în *piano*, în timp ce viola și basii intonează o terță micșorată „alla traca" (nu arabă). Motivul gregorian este expus din nou de coarde, armonizat în *Mi major*, cu violele *divisi*. Răspund flautul și primul fagot, în octavă, dar în mișcare contrară, totul în *piano*. În a doua jumătate a măsurii 172 începe în *forte* un canon la 4 voci al coardelor în *La major* pe această temă, în ipostaza ei descendentă. Canonul la 4 voci al coardelor se repetă în *Re major*, apoi în *Sol major* și *Do major*, cu prezența acordică și ritmică a instrumentelor de suflat.

Începînd cu a doua jumătate a măsurii 186, tema punții este expusă în canon la 4 voci, dar în mișcare ascendentă, în *Fa major*. Urmează motivul gregorian, armonizat și modulant, din *Do major* în *do minor*, *expus* de perechea de oboaie și primul fagot. Canonul primei teme a punții reapare la coarde, în *forte*; două voci ascendente (prima violină și viola) și celelalte două voci descendente, în *do minor*. Motivul gregorian este expus din nou, de astă dată în *Sol major* și se încheie în *sol minor*, *piano*, de către flaut însoțit de perechea de oboaie. Canonul la patru voci, forte și ascendente, al coardelor, în *sol minor*, este întrerupt de flaut și cele două oboaie, care expun, *piano*, motivul gregorian în *Re major-minor*. Canonul coardelor la 4 voci, două ascendente și două descendente, expus în *re minor* și *forte* conduc modulatoriu, prin intermediul temei gregoriene la flaut, oboaie și fagot, către *mi minor*, cînd violinele în octavă intonează prima temă a punții, în ipostaza ascendentă.

Scanned with OKEN Scanner

Un *tutti*, în *forte*, impune de două ori tema în impostaza descendentă, în *Si major*, expusă de prima violină și perechea de fagoți. Unisonul coardelor în *forte* expun pentru ultima oară în dezvoltare, tema punții în ipostaza ei ascendentă, în *Si major*, după care, o modulație cromatică în *piano impune* cadența de dominantă, susținută și de tremoloul timpanului, în *piano*; odată cu ea, prima temă a punții coboară o octavă, pentru a expune motivul gregorian, în *Do major*, al reprizei (m. 225). Aceasta respectă structura expoziției, cu excepția planurilor tonale care fac ca tema „a doua" să fie expusă în *Do major*, conform legității reprizei. Surprinzătoare apare bara dublă de repetiție (m. 355), care impune repetarea dezvoltării și a reprizei. Dar mai surprinzătoare ne apare dezvoltarea terminală din secțiunea concluzivă, cînd cele 5 motive și teme implicate în această sonată-fugă, sînt expuse simultan, într-o insolită polifonie la 5 voci (m. 388—402).

Sinfonia se termină cu motivul al doilea al primei teme, apoi cu ritmul dactil, cu prima temă a punții, cu incipitul punctat, în ipostaza descendentă și cu fanfarele finale ale întregii orchestre, fanfare cuvenite unei victorii depline și absolute a geniului uman.

Manuscrisul autograf s-a păstrat în Biblioteca Națională din Berlin, pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial.

Există o copie a primelor 7 măsuri din *Menuetto*, scrise de Franz Schubert.

Prima ediție a apărut la Londra, în anul 1810, la Editura Cianchettini și Sperlati.

Referitor la denumirea de *„Jupiter"* sub care este unanim cunoscută această ultimă Sinfonie a lui Mozart, s-a găsit explicația în jurnalul editorului englez Vincent Novello și al soției sale Mary, care au vizitat-o la Salzburg pe Constanze Mozart, în anul 1829. În acest jurnal se pot citi următoarele :

„Fiul lui Mozart consideră finalul Sinfoniei în Do a tatălui său — pe care Salomon a botezat-o Jupiter — ca fiind supremul triumf al muzicii instrumentale, și eu sînt de părerea lui".

Se știe că Johann Peter Salomon, născut la Bonn, a fost inițiatorul călătoriilor lui Haydn la Londra, unde activa ca impresar, calitate în care l-a invitat și pe Mozart la Londra, pentru a prezenta lucrări comandate, în primă audiție.

Sperăm că după analiza ultimelor trei Sinfonii mozartiene, argumentele s-au înmulțit în măsură suficientă pentru a considera trilogia finală ca triadă paneuropeană „alla tedesca", chiar dacă Mozart nu a premeditat-o.

Scanned with OKEN Scanner

Creația pentru scenă

Catalogul general al lui Köchel consemnează abia la numerele 20 și 21 primele creații vocale ale lui Mozart, datînd din anul 1765, un motet și o arie pentru tenor, primele 19 numere fiind ocupate de creații pentru claviatură, vioară, violoncel sau orchestră. Ceea ce înseamnă că trei-patru ani de la începutul activității sale compositice, „copilul minune" nu a creat nimic pentru voce.

Începînd cu anul 1765, an de an, în tot restul vieții sale, Mozart a compus și pentru voce, în mai toate genurile vocale, vocal-instrumentale, vocal-simfonice, laice sau de cult, de la cîntece populare acompaniate la mandolină, pian, orgă, sau de orchestră, pînă la cantate, messe, oratorii și opere.

Desigur, nu toate aceste creații mozartiene au ajuns pînă în zilele noastre, nu toate au rămas în viața de concert sau în conștiința publicului contemporan.

Cercetînd creația sa vocală am ajuns la o constatare surprinzătoare : Mozart a compus extrem de puțin pentru vocile de alto. În afara pieselor corale pentru patru voci, am găsit o singură „arie de concert" pentru alto, din cele 50 create de compozitor : Cele mai multe sînt pentru soprană, pentru tenor sau pentru bas, separat sau în duete, terțete și în cvartete vocale, constituite neașteptat de surprinzător, ca de pildă : terțete pentru două soprane și un bas (K. V. 346, 436, 1549) sau pentru tenor și doi bași (K. V. 434); cvartete pentru soprană, tenor și *doi bași* (K. V. 479 *„Dite almeno")* sau pentru soprană, *doi tenori* și un bas (K. anexa 5) — *Cario mio Druck und Schluck.* (fragment).

Desigur nu poate fi vorba despre o aversiune personală a compozitorului față de vocile de alto, ci mai curînd despre absența unor voci calitative între mezzo-sopranele cîntărețe ale epocii.

Trebuie cunoscut faptul că Mozart nu compunea decît pentru cîntăreții existenți în viața muzicală — de curte sau publică — a diferitelor orașe pe unde a peregrinat. Mai mult : majoritatea operelor sale au fost create în timpul desfășurării repetițiilor, cu un anumit colectiv de operă, compozitorul fiind adesea obligat să țină seama de posibilitățile și limitele vocale ale interpreților pe care îi avea la dispoziție.

Ar putea afirma cineva că Mozart nu s-a depășit pe sine în muzica de operă ? Nimeni, desigur. Știm cu toții că Mozart este considerat pe drept cuvînt, unul dintre cei mai profunzi și complecși compozitori ai genului, din întreaga istorie a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Așa este, dacă ne mărginim a vorbi numai despre cele cinci-șase opere celebre ale sale: *„Nunta lui Figaro”*, *„Don Giovanni”*, *„Cosi fan tutte”*, *„Flautul fermecat”*, *„Răpirea din serai”* și eventual *„Idomeneo”*. Dar Mozart nu a creat numai cinci-șase opere, ci 20: Și aproape toate fiindu-i comandate: de împărați, prinți, teatre de operă.

Micul Wolfgang împlinise 11 ani cînd a compus, pentru Universitatea din Salzburg, prima sa operă, pe un text latin, intitulată *„Apollo et Hyacinthus”* (K. V. 38—1767). Scrisă în stilul operei italiene cu influențe ale muzicii lui Johann Christian Bach, prima sa operă a reapărut abia în 1935 în repertoriul teatrului de marionete din Salzburg, cu textul tradus în limba germană și cu partitura revizuită.

Beethoven nici nu se născuse cînd Mozart a prezentat la Viena, în primă audiție în anul 1768, opera sa pastorală într-un act *„Bastien și Bastienne”* (K. V. 50), după modelul operei lui Jean-Jacques Rousseau *„Ghicitorul satului”*, în intenția de a dezvolta un gen popular german, „Singspiel-ul”. De la această primă audiție și ultima în timpul vieții compozitorului, au trecut mulți ani pînă ca *Bastien și Bastienne* să fie reluată în secolul nostru, în cadrul festivalurilor anuale de la Salzburg, și reprezentată uneori în ambianța încîntătoare a teatrului de vară din orașul său natal. Iată însă că unii cercetători își pun întrebarea dacă Beethoven a cunoscut sau nu uvertura la opera *„Bastien și Bastienne”*, a cărei temă inițială se aseamănă atît de mult cu tema inițială a Simfoniei a III-a „Eroica” de Beethoven.

Oricîtă asemănare am găsi între cele două teme, după părerea mea, nu este de presupus că Beethoven a cunoscut această creație mozartiană. Asemănarea, desigur întîmplătoare, se datorește faptului că ambii compozitori au construit cîte o temă pe treptele arpegiului, modalitate curentă și caracteristică muzicii europene de la sfîrșitul secolului 18 și începutul secolului 19.

În același an 1768 Mozart, prin perseverența tatălui său, urma să prezinte la Viena opera bufă *„La finta semplice”* (K. V. 51), sau *„Simpla prefăcătorie”*, comandată de însuși împăratul Josef al II-lea, care-și exprimase dorința ca Mozart personal să apară la pupitrul orchestrei, în calitate de concertmaestru.

O cabală organizată de muzicienii din Viena, în fruntea cărora se afla Christoph Willibald Gluck, împotriva „copilului precoce”

Scanned with OKEN Scanner

salzburgez, a împiedicat prezentarea celei de-a treia opere mozartiene în fața împăratului și a publicului vienez.

Opera bufă *„La finta semplice"* a fost reprezentată de către teatrul prințului-arhiepiscop din Salzburg la 1 mai 1769.

Mai puțin cunoscut este amănuntul că uvertura operei figurează ca fiind o *Sinfonie în Re major*, în catalogul lui Köchel.

Se știe că, în timpul celui de-al doilea turneu în Italia, în anul 1770, succesele strălucite ca pianist, organist și compozitor, îi aduc lui Mozart comanda unei noi opere, de astă dată pentru opera din Milano. Este vorba de prima sa *opera seria* — *„Mitridate. Re di Ponto"* (K. V. 87), în limba italiană. Făcînd cîteva popasuri la Milano, în desfășurarea acestui turneu, Mozart a elaborat opera în timp ce repeta cu cîntăreții. După o premieră strălucită, au urmat încă douăzeci de spectacole cu casa închisă.

Stilul operei este cel al operei napolitane, la modă în vremea aceea, care pune accentul pe *bel-canto*, pe arii de coloratură și mai puțin pe elementul dramatic, de conținut al subiectului. Opera *Mitridate* a fost urmată de alte trei *opere seria*, toate trei comandate pentru a fi reprezentate cu prilejul unor evenimente speciale, fie în Italia, la Milano, fie la Salzburg.

Este vorba de operele: *„Ascanio în Alba"*, K. V. 111, *Il sogno din Scipione"* (K. V. 126) și *„Lucio Silla"* (K. V. 135), intitulată *„Dramma per musica"*, datînd din anii 1771—72.

În aceste opere și în special în ultima, *„Lucio Silla"*, (a cărei partitură a fost în primejdie să nu fie terminată la data fixată, deoarece cîntăreții nu veneau punctuali la repetiții), Mozart părăsește treptat stilul italian la modă, pentru a fi tot mai mult el însuși. În locul maestrului stilului rococo, cu peruca pudrată, cu zîmbetul veșnic pe buze, așa cum și-l dorea publicul italian, adolescentul de 16 ani apare cu chipul lui Janus, cu jumătate de față rîzînd, cu cealaltă jumătate plîngînd. Același dualism al expresiei apare și în ariile de concert pe care le-a compus pentru diverse cîntărețe italiene pe care le-a cunoscut atunci.

Totuși astăzi, după două sute de ani de la premiera celor patru opere seria, din cele șapte create de Mozart în decursul vieții sale, judecata istoriei a consemnat aprecierile după care posteritatea nu a preluat nici una dintre ele, cu tot succesul unora la premieră. Nici operele *seria „Regele păstor"* (K. V. 208), intitulată *„Dramma per musica"*, datînd din 1775, *„Idomeneo, regele Cretei"* (K. V. 366), din 1780—81, sau *„Clemența lui Titus"* (K. V. 621), ultima sa operă datînd din anul 1791, ultimul an al vieții compozitorului, nu au avut un alt destin estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar și în privința operei *„Idomeneo”* (un act creat la Salzburg și două acte la München, în timpul repetițiilor), față de care se încearcă nenumărate revizuiri pentru a i se asigura un minimum de calități necesare supraviețuirii, pe scenele lirice contemporane.

Opera *„Idomeneo”*, după un libret de abatele Varesco, suferă de lipsuri grave, de care și-a dat seama însuși Mozart, lipsuri determinate de calitatea cîntăreților pentru care a compus-o. El și-a exprimat dorința, primul, de a o revizui, lucru pe care nu a mai ajuns să-l realizeze decît în parte, în montările care au urmat în alte orașe, după premiera încununată de succes și de cîteva ori amînată, de la Teatrul rezidenței din München, la 29 ianuarie, după avanpremiera din 27 ianuarie 1781, ziua sa aniversară.

Dintre numeroasele revizuiri din zilele noastre, amintim pe cea respectuoasă, datorată lui Ernanno Wolf-Ferrari și cea a lui Richard Strauss, considerată de către unii exegeți ai creației mozartiene ca o „violare grosolană”.

Tot pentru mai marii München-ului, Mozart a compus și opera bufă *„La finta giardiniera”* (*„Grădinărița prefăcută”* (K. V. 196, anul 1774—75), a cărei premieră, încununată de asemenea de succes delirant (13 ianuarie 1775) a fost amînată de cîteva ori din pricină că repetițiile cu cîntăreții nu se țineau cu regularitate și deci elaborarea și definitivarea partiturii nu se putea face.

În această operă bufă, Mozart caută noi modalități de expresie specifice genului. Astfel, în scenele în care se află simultan mai multe personaje, fiecare dintre acestea sînt deosebit caracterizate muzical, fie prin trăsături comice, fie prin trăsături dramatice. Un cronicar al epocii scrie referitor la această operă : „Mozart este un geniu uimitor ; descoperim geniul său deîndată ; dar se simte că focul său care arde pe altarul zeilor, nu exală încă tot parfumul...”

Cu toate aceste aprecieri elogioase, nici opera bufă *„La finta giardiniera”* nu a supraviețuit.

Iată că și orașul Salzburg, care i se părea adormit lui Mozart, îi comandă o operă pentru un prilej oficial, propunîndu-i-se un libret pastoral de Metastasio, pus adesea pe muzică : *„Regele păstor”* (K. V. 208), datînd din 1779.

„Singspiel-ul” *„Zaïde”* (K. V. 344), datînd din anul 1779 este printre puținele opere create fără comandă oficială, motiv pentru care a și rămas neterminată și în consecință nereprezentată.

Asemenea operei *„Răpirea din Serai”*, opera neterminată *„Zaïde”* are un subiect exotic, „turc”, cum se compuneau multe în vremea aceea de modă orientalistă, cu o muzică naiv orientalizată,

așa cum e și *Allegretto* „alla turca" din Sonata pentru pian în La major, din aceeași perioadă de creație.

Uvertura operei *„Zaïde"* mai figurează în Catalogul lui Köchel și la numărul 318, constituind o simfonie în Sol major, din același an.

La 16 iulie 1782 are loc la Burgtheater din Viena, premiera operei în limba germană *„Răpirea din serai"*, comandată de acest teatru, cu o echipă de cîntăreți foarte buni. Succesul a fost atît de categoric încît însuși Gluck l-a felicitat cu afecțiune pe tînărul compozitor.

Singspielul *„Răpirea din serai"* depășește limitele genului, deschizînd calea atît de rîvnită de întreaga intelectualitate germană, către marea operă națională germană adică în limba germană.

În acest sens trebuie înțelese aprecierile extrem de elogioase ale lui Goethe, referitoare la importanța semnificativă a acestei opere de Mozart : *„Toate eforturile pe care le-am făcut pentru a ajunge să exprimăm esența lucrurilor, au devenit zadarnice odată cu apariția lui Mozart. „Răpirea din serai" ne domină pe toți"*.

Cu toate concesiile făcute vocii *„atît de suple"* a d-rei Catarina Cavalieri, prin elementele de coloratură excentrică, de stil italian, pe care le-a introdus în partida vocală a acesteia (în aria *„Martern aller Arten"* și în Allegro nr. 6 *„Doch wie schnell schwand meine Freude"*), Mozart a reușit o caracterizare muzicală deplină și diferențiată a personajelor nu numai prin text și cîntul vocal, ci și prin contribuția orchestrei, care subliniază prin toate detaliile cele spuse de fiecare personaj în parte, cu mijloace expresive mai elocvente. Referindu-se la personajul Osmin, acest temperament brutal peste orice limite, Mozart, într-o scrisoare către tatăl său, din 26 septembrie 1781, face următoarele reflexii, de o actualitate stringentă ; *„muzica, chiar cînd exprimă cea mai oribilă situație, nu trebuie să supere urechile, ci să placă ascultătorului, sau, cu alte cuvinte, nu trebuie să înceteze niciodată de a fi muzică. Pentru acest motiv, nu am ales o tonalitate îndepărtată de Fa major (tonalitatea ariei), ci una relativă — nu cea mai apropiată, re minor, ci la minor."*

În această scrisoare Mozart îl informează amănunțit pe tatăl său numai asupra primului act al operei, deoarece nu compusese decît muzica la primul act. Nemulțumit de textele libretului, pe care le primea de la Stephanie, Mozart îi solicită permanente retușuri și modificări, uneori esențiale. Din această cauză, primul act a fost terminat la 22 august 1781, al doilea la 8 mai 1782, iar actul al treilea la 29 mai 1782.

Scanned with OKEN Scanner

Opera „*Răpirea din serai*" nu este o operă de ansambluri, cum vor fi operele următoare. Singspielul se compune din 14 arii și 7 ansambluri : un cor, trei duete, un trio final la actul I, un cvartet final la actul II și un cvartet final (vaudeville) la actul III. Corul ienicerilor (nr. 5) este reluat, după vodevil, și încheie opera.

Deși ne referim într-un capitol special la elementele „alla turca" (în realitate „alla traca"), reunite în această operă, completăm caracterizarea prin aceea că pendularea între major și minor din serenada „*Im Mohrenland*" (nr. 18) pe care Pedrillo o cîntă în actul III acompaniindu-se cu o mandolină, asemenea tracului Orfeu cu lira sa heptacordală, este un procedeu „alla traca".

Un amănunt care trece, în genere, neobservat, este acela conținut în textul duetului Osmin-Blonde : „*Ich gehe, doch rate ich dir*" (nr. 9). Din acest duet aflăm că Blonde este o „*englezoaică născută pentru libertate*". Este pentru prima și ultima oară cînd întîlnim, în operele lui Mozart, o asemenea apartenență etnică, din afara spațiului tracic.

Cu tot succesul răsunător al Singspielului „*Răpirea din Serai*", au fost formulate și unele critici la adresa operei, pe lîngă cea memorabilă a împăratului Joseph al II-lea. Unele se referă la rolul peste măsură de important pe care îl are Osmin, altele se referă la faptul că rolul pașei Selim este numai vorbit, ca și scena răpirii. În sfîrșit au fost formulate critici referitoare la disproporția dintre lungimea unor arii și scurtimea vodevilului final.

Oricum, prospețimea și vivacitatea Singspielului au făcut ca „*Răpirea din serai*" să se impună în repertoriul tuturor teatrelor de operă din lume, chiar dacă el nu putea, prin subiect și prin personajele negermane, să-și revendice titlul de „operă germană".

Urmărind destinul estetic al creației mozartiene de operă, am căutat să subliniem năzuința perpetuă a compozitorului către înfăptuirea operei naționale germane, ideal rîvnit de către întreaga intelectualitate austro-germană a epocii.

Arătam că, din cele 12 opere create între 1767—1782, majoritatea după librete în limba italiană, singura care a supraviețuit pînă în zilele noastre a fost Singspielul „*Răpirea din serai*", în limba germană, prezentat în premieră la 16 iulie 1782, cu un succes strălucit.

Iată însă că la începutul anului 1783, gloria incipientă a Singspielului național vienez se stinge și scena acestuia este invadată de operele bufe ale italienilor Paisiello, Cimarosa, Salieri, Sarti și alții. Majoritatea cîntăreților buni ai Singspielului vienez trec de partea operei buffe italiene.

Profund nemulțumit de această nouă conjunctură a vieții muzicale vieneze, care afecta însăși înfăptuirea idealului său estetic în

Scanned with OKEN Scanner

genul operei, Mozart se vede constrîns a abandona pentru un timp crearea operei naționale germane și deci de a compune și dînsul opere bufe italiene, cerute de publicul epocii.

Răsfoind nenumărate librete, Mozart, fără vreo comandă specială, începe să lucreze la două opere bufe italiene, care rămîn însă neterminate și în consecință nereprezentate: „*L'Oca del Cairo*" și „*Lo sposo deluso*", adică „*Gîsca din Cairo*" și „*Soțul decepționat*", K. V. 422 și K. V. 430, ambele din 1783.

Abia după trei ani, ca răspuns la o comandă oficială, Mozart compune comedia cu muzică într-un act „*Directorul de teatru*" — K. V. 486, cu textul în limba germană. Cu toate că subiectul, simplist îngrădea fantezia creatoare a compozitorului — este vorba de întrecerea vocală între două cîntărețe în fața unui director de teatru — geniul lui Mozart, ajuns la deplina sa maturitate, îmbină cu înaltă măiestrie elemente ale operei seria cu cele ale operei bufe. Uvertura vioaie, cu un caracter oarecum programatic, în care pasajele pompoase sugerează caracterul dictatorial al directorului, este adesea întîlnită în programele de concert din zilele noastre.

În același an, 1786, Mozart, în colaborare cu celebrul autor de librete Lorenzo da Ponte, se hotărăsc, fără vreo comandă specială, să reactualizeze și să transpună în operă bufă, insolita piesă a lui Beaumarchais „*Nunta lui Figaro*". În acest scop, da Ponte obține acordul de principiu al împăratului, căruia îi promite epurarea libretului de orice aluzii ireverențioase, insolite.

Ce l-a determinat pe compozitor să aleagă o piesă cu asemenea tendințe revoluționare, interzisă la vremea ei în Franța, cu doi ani în urmă, cînd fusese scrisă? Desigur, ideile sale sociale.

Se știe că Mozart a fost unul dintre primii muzicieni care, în condițiile unei societăți injust orînduite, ca aceea de la sfîrșitul secolului al 18-lea, a avut curajul de a se elibera de sub tutela odioasă a prințului arhiepiscop de Colloredo, unde era asimilat în funcția de valet, pentru a duce o existență demnă, de artist liber profesionist.

Cît de semnificative sînt ideile sociale și morale, conținute în această scrisoare către tatăl său: „*Nobilii nu se căsătoresc niciodată din dragoste, ci numai din interes... Dar noi, oamenii simpli, nu numai că ni se permite să ne căsătorim cu o femeie pe care o iubim și care ne iubește, ci trebuie chiar să ne căsătorim cu o asemenea femeie. Căci noi nu sîntem nobili, nici de origină aristocrată, nici bogați, ci de origină simplă, de jos și săraci, și de altfel noi nu avem nevoie de o femeie bogată. Bogăția noastră se stinge odată cu noi, căci noi o avem în minte; și această bogăție, nimeni nu ne-o poate lua, decît dacă ni se taie capul... după care, nu mai avem nevoie de nimic...*"

Scanned with OKEN Scanner

Acestor convingeri sociale și morale, Mozart le dă întruchipare artistică în opera „*Nunta lui Figaro*", depășindu-l uneori în semnificații chiar pe Beaumarchais.

Afișul la premiera operei: „*Nunta lui Figaro*"

Premiera operei „*Nunta lui Figaro*" a avut loc la Viena, la 1 mai 1786, în prezența împăratului și a curții, cu un succes nemaiîntîlnit. Reprezentația a durat de două ori cît timpul prevăzut, deoarece aproape fiecare arie a fost bisată, deși compozitorii Salieri și Righini, poetul Costi, rivalul lui da Ponte și chiar contele Rosemberg, intendentul teatrului imperial, s-au opus reprezentării acestei opere.

Opera „*Nunta lui Figaro*" este o operă de ansambluri. Ea reunește 14 arii, repartizate celor 9 personaje principale: șase duete, două triouri, un sextet, 2 coruri și finalurile la actele doi, trei și patru, precedate de o uvertură în Re major. Figaro cîntă trei arii. În prima, cavatina „*Se vuol ballare*" (nr. 3), el apare sarcastic față

de stăpînul său contele, pe care îl consideră „contino", adică „micul conte" și față de care revendică egalitate și dreptate.

A doua arie *„Non piu andrai"* (nr. 9) înlocuiește finalul convențional al primului act. Este un marș militar parodic, de mare efect de public, ceea ce a determinat larga sa popularitate.

În cea de-a treia arie *„Tutto e disposto"* (nr. 26), Figaro își cîntă tulburarea de a fi fost înșelat de Susanna, și se arată disprețuitor față de femei.

Susanna, deși cîntă numai două arii, participă la toate ansamblurile : șase duete, două triouri, sextetul și cele trei finaluri.

În prima sa arie *„Venite, inginocchiatevi"* (nr. 12) din actul al doilea, ea arată că nu rămîne insensibilă față de Cherubino, în timp ce-l dezbracă și-l îmbracă pe paj, sub privirile amuzate ale contesei. În aria a doua *„Deh vieni, non tardar"* (nr. 27) din actul al patrulea, ea dă glas dragostei pentru Figaro, deși se preface că-l așteaptă pe conte. Și contesa cîntă numai două arii : Cavatina *„Porgi, amor"* (nr. 10), expresie a dragostei decepționate și *„Dove sono"* nr. 19) în care dă expresie regretului după bucuria de altădată, pierdută.

Contele Almaviva cîntă o singură arie : *„Hai gia vinta la causa"* (nr. 17) în care își exprimă nemulțumirea pentru faptul că valetul său este iubit de o femeie pe care o curtează și el, fără succes.

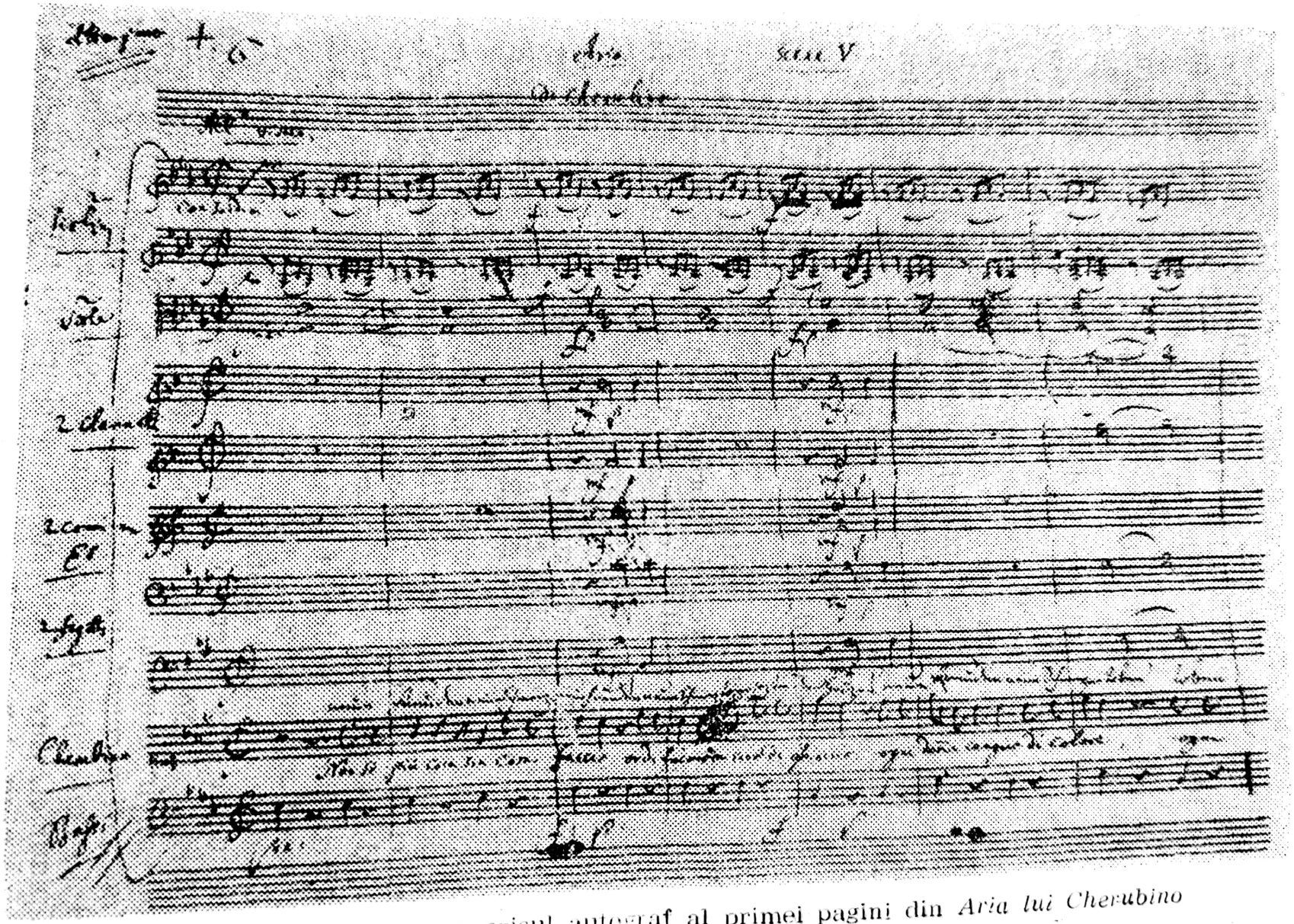
Cherubino exprimă în prima sa arie *„Non so piu cosa son"* (nr 6), emoțiile unui băiat care este tulburat continuu de femei și de dragoste. În arieta *„Voi che sapete"* (nr. 11), pajul dă expresie voalată dragostei lui pentru contesă.

Bartolo cîntă o arie importantă, *„La Vendetta"* (nr. 4), precum și Barberina în cavatina *„L'ho perduta, me meschina"* (nr. 23) în care cîntă, în fa minor, disperarea pentru că a pierdut agrafa primită de la conte, cu recomandarea de a i-o da Susannei.

Marcellina și Basilio cîntă cîte o arie fără importanță pentru desfășurarea acțiunii, fapt pentru care ele sînt adesea suprimate.

De o remarcabilă subtilitate psihologică sînt cele șase duete. Primele două sînt interpretate de Susanna și Figaro : *„Cinque... dieci"* (nr. 1) și *„Se a caso madama"* (nr. 2). Alte două duete pline de umor revin celor două rivale ale lui Figaro: Susanna și Marcellina în *„Via resti servita"* (nr. 5) și *„Aprite, presto aprite"* (nr. 14). În duetul *„„Crudel! perche finora"* (nr. 16), Susanna flirtează insinuant cu stăpînul ei, care este în culmea fericirii. În ultimul duet, cel al scrisorii *„Sull'aria"* (nr. 20), contesa și Susanna dau glas, plin de grație, simțămintelor lor profunde, de femei îndrăgostite.

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil după manuscrisul autograf al primei pagini din *Aria lui Cherubino*

Scanned with OKEN Scanner

În primul din cele două terțete „*Cosa sento*" (nr. 7), Susanna își manifestă furia împotriva lui Basilio, care ar putea să-i descopere la dînsa, pe Cherubino și pe conte. În cel de-al doilea terțet, din actul II, cunoaștem furia contelui și emoția contesei, cînd Cherubino sare de pe balcon „*Susanna, or via sortita*" (nr. 13).

Cea mai hazlie scenă din întreaga operă este cea a sextetului „*Riconosci in questo amplesso*" (nr. 18) în care Figaro își recunoaște părinții, în personajele Marcellina și Bartolo.

În primul act, țăranii vin la conte ca să-i mulțumească pentru abolirea dreptului seniorului la prima noapte de dragoste cu mireasa, *jus primae noctis*, și cîntă corul „*Giovanni liete*" (nr. 8), iar în actul al treilea, corul țărăncilor cîntă un omagiu contesei în „*Ricevete, o padroncina*" (nr. 21).

Finalurile actelor doi, trei și patru sînt concepute ca mici opere concluzive. Astfel, finalul actului II este alcătuit din șase mișcări de scenă, la care participă opt personaje. Finalul actului trei, din patru părți : marșul nupțial al lui Figaro, corul tinerelor țărănci, fandango-ul Susannei (cu aprobarea specială a împăratului, împotriva interdicției dansului de către contele Rosemberg) și invitația contelui la petrecerea nupțială.

Finalul actului IV și al întregii opere este alcătuit din șase scene, în care sînt implicate 11 personaje ; ele poartă indicații speciale de tempo : 1. *andante*, 2. *con un poco di moto*, 3. *larghetto*, 4. *allegro molto*, 5. *andante*, 6. *allegro assai*. În prima scenă asistăm la „jocul" între Cherubino și contesă, deghizată în Susanna ; în a doua la „jocul" între conte și contesă, deghizată în Susanna ; în a treia, la „jocul" lui Figaro cu Susanna, deghizată în contesă ; în a patra, explicațiile între Figaro și Susanna ; în a cincea, descoperirea mascaradei și în a șasea, scuzele contelui aduse contesei, care le acceptă cu resemnare.

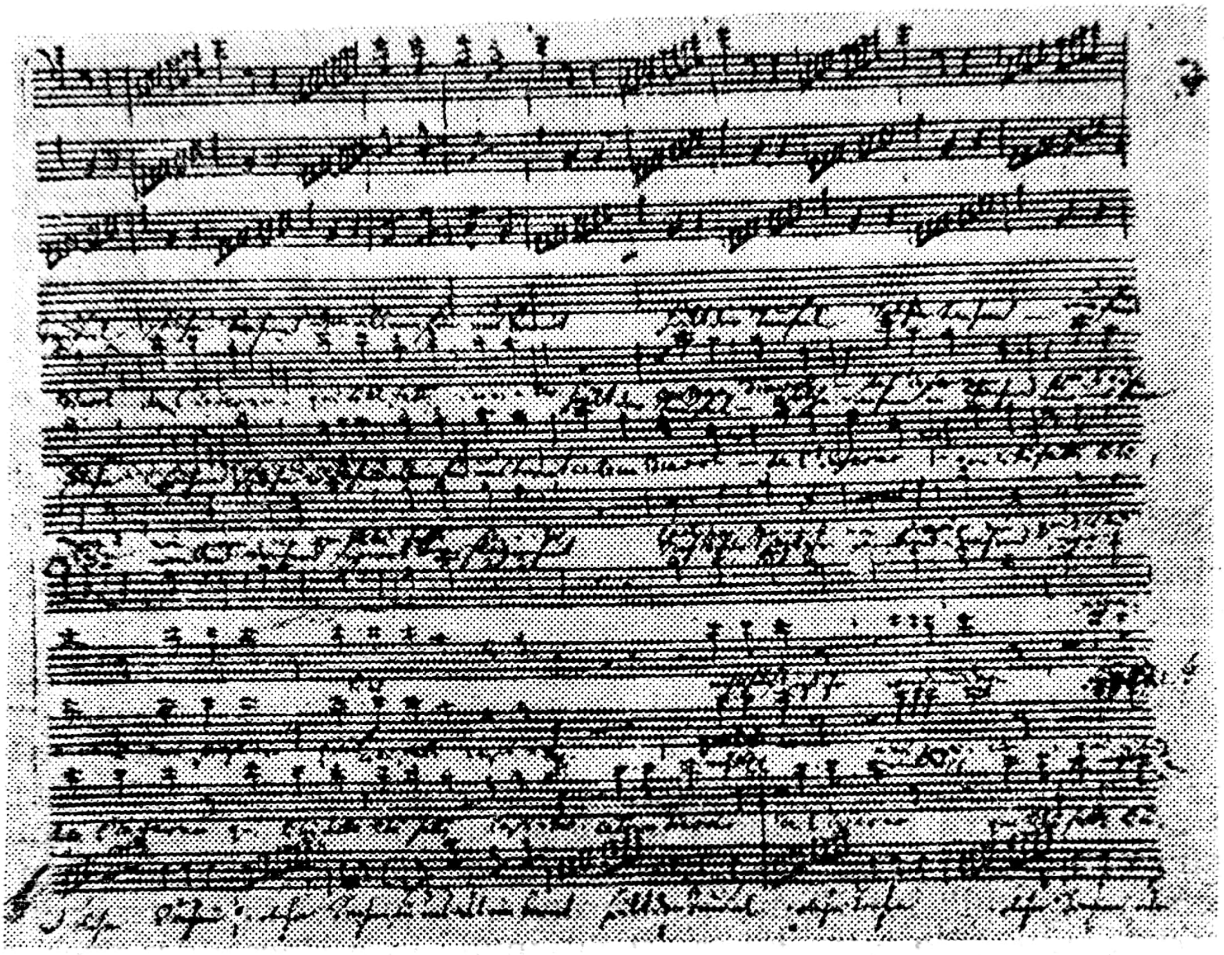
Mozart urmărește evoluția personajelor în cele mai complexe situații, în solouri, duete, terțete, sextete, coruri și finaluri, cu o artă și o știință compozițională pe măsura geniului său.

Pentru prima oară în istoria operei, apăreau pe scenă oameni vii, cu calitățile și slăbiciunile lor, într-un context psihologic și social verosimil. În cadrele formale ale operei buffe italiene, Mozart a introdus eroi reali, cu o apartenență socială determinată, care de atunci au devenit figuri clasice, tipuri psihologice și sociale clar definite și deplin caracterizate muzical prin arii și recitative proprii fiecăruia, de o forță expresivă nemaiîntîlnită pînă atunci.

De la premieră pînă astăzi, capodopera mozartiană trăiește încununată de glorie, pe toate scenele lumii, mereu vie, actuală și plină de semnificații.

Scanned with OKEN Scanner

De la premieră pînă în zilele noastre, capodopera mozartiană a căpătat viață, prin glasul celor mai prestigioși reprezentanți ai artei vocale de pretutindeni.



Facsimil după manuscrisul autograf al unei pagini dn opera *„Nunta lui Figaro"* K. V. 492

În anul 1930, compatrioata noastră Viorica Ursuleac apărea pentru prima oară în distribuția operei *„Nunta lui Figaro"* în rolul contesei, alături de Adela Kern, sub bagheta dirijorală a lui Clemens Krauss, în cadrul Festivalului anual de la Salzburg, dedicat creației mozartiene.

După două sute de ani de la nașterea compozitorului, în anul 1956, tînărul interpret român Dan Iordăchescu era distins cu premiul întîi la Concursul internațional de interpretare „Mozart", organizat chiar în orașul natal al compozitorului.

În concertul laureaților, la care a asistat și autorul acestor pagini, Dan Iordăchescu a interpretat cavatina *„Se vuol ballare"* și aria lui Figaro *„Non piu andrai"*, din opera *„Nunta lui Figaro"*.

Scanned with OKEN Scanner

În urma succesului operei *„Nunta lui Figaro"*, în special la Praga, impresarul operei din Praga îi comandă lui Mozart și libretistului da Ponte o nouă operă în limba italiană : *„Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni"*. *(„Coruptul pedepsit, sau Don Juan")*. Muzica a fost compusă în parte la Viena, în parte la Praga, în timpul repetițiilor care s-au desfășurat nu fără dificultăți.

Manuscrisul autograf datat de către Mozart : Prag, 28 Oktober 1787* este intitulat de către compozitor, după cum urmează : *„Il dissoluto punito, o, il don Giovanni, opera Buffa in 2 Atti — pezi di musica 24. Attori. Signore : Teresa Saporiti, Bondini e Micelli. Signori: Passi, Fonziani, Baglioni e Lolli"*.

Ce ne reține atenția în acest titlu ? Desigur, nu litera minusculă cu care este grafiat prenumele eroului principal, ci litera majusculă cu care este *subliniat* caracterul *buffo* în care este concepută cunoscuta „Dramma giocoso"! Trebuie să se știe că subtitlul „dramma giocoso" nu-i aparține lui Mozart, ci autorului libretului, Lorenzo da Ponte, așa cum se poate constata din textul libretului. **

Ulterior, după premiera de la Viena, Mozart a înlocuit subtitlul său cu cel al lui da Ponte: „dramma giocoso".

Mai aflăm din titlul manuscrisului că opera era divizată în două acte și reunea inițial 24 de „numere" cu muzică. Alteori au fost adăugate încă 3 numere. Tot din acest titlu autograf aflăm și numele interpreților pentru care a fost concepută opera, la premiera de la Praga : toți interpreți italieni : trei soprane, un tenor și trei bași, deoarece basul Giuseppe Lolli interpreta și rolul lui Masetto și vocea Comandorului.

Premiera pragheză a avut loc la 29 octombrie 1787,*** dar o singură zi după ziua datată pe manuscris. Se știe că uvertura operei a fost pusă în pagină în noaptea precedentă premierei. Am scris „pusă în pagină" și nu „compusă", cum se obișnuiește adesea să se sublinieze admirativ. Repetăm și cu acest prilej că Mozart compunea muzica, gîndind-o și reținînd-o în memorie mult timp înainte de a o scrie ; punerea în pagina cu portative era o chestiune de rutină și nu de creație.

Uvertura debutează în *re minor* :

Este singura operă care debutează în tonalitate minoră, din cele 20 pe care le-a compus Mozart. Cu atît mai surprinzător ne

---

* Bibliotéque du Conservatoire de Musique, Paris

** Library of Congress, Washington.

*** La această premieră a participat și celebrul (între femei) Don Giovanni CASANOVA !

apare acest debut minor, cu cît el prefațează o *„opera buffa"* — cum precizează autorul în manuscrisul autograf și în catalogul său tematic.

Afișul la premiera operei *„Don Giovanni"*

Și nu e vorba despre o tonalitate minoră oarecare, ci chiar despre modul *re minor* al lirei heptacordale a tracului Orfeu. Este *re minorul*, singurul mod antic nonretrogradabil, singurul mod negrec, deci „barbar", pe care îl admitea Platon în „Republica" să ideală. Este modul de a cînta al protocreștinilor traco-greco-romani cu funcție prioritară de *echos prothos* în *octo-echosul* bizantin și ulterior transplantat în *protus authentus* al bisericii romane. Funcția și locul prioritar le-a păstrat modul *re minor* și în secolele XVI—XVIII în practica muzicii cultice a *planus-cantus*-ului, așa cum se poate constata din ierarhizarea „tonurilor" făcută de către J. J. Rousseau în dicționarul său : *ton I — re minor.*

Dar pentru Mozart, *re minorul* capătă valoarea și dimensiunea unui simbol, este tonalitatea testamentului său muzical neter-

minat : *„Requiemul”*. Și atunci, nu este oare firesc să ne punem întrebarea : de ce a apelat Mozart la cel mai viril mod european de a cînta — cel al tracilor pontici — pentru a ne introduce în universul uman și erotic al mediteraneanului spaniol Don Juan?

Oare pentru că modul dual de Re (minor-major) era expresia chintesențială a virilității tracilor, *„cel mai numeros popor din lume după indieni”*, cum aprecia Herodot, părintele istoriei ?

Cu siguranță că Wolfgang Amadeus nu cunoștea această descendență euxino-mediteraneană și nici virtuțile virile ale tracilor. Poate eruditul său părinte să le fi cunoscut, pentru că în Metoda sa de Vioară se referă atît de elogios la aedul trac Orfeu, ca fiind creatorul muzicii și al viorii.

Opera *„Don Juan”* este expresia dualismului mozartian sau a luptei contrariilor și a coexistenței lor.

Opera este divizată în *două* acte și are *două* personaje principal antagonice : Don Giovanni și Comandorul, al căror „duel” nu se termină în scena duelului de la începutul actului întîi. Comandorul este aparent ucis trupește, dar este prezent cu „spiritul” în întreaga operă ! pînă la „duelul” final, în care se înfruntă din nou cei doi eroi antitetici ; de astă dată este ucis „aparent” Don Giovanni, care supraviețuiește în mit.

El este simbolul vieții și al virilității, cu prenume spaniol și apartenență socială clară. Comandorul este simbolul destinului, vieții și morții și al ascetismului, nu are nume ci doar identitatea funcției în ierarhia socială a epocii. Celelalte personaje gîndesc, simt și acționează condiționate de primele două.

Uvertura este și ea *dală :* un Andante (29 m.) precede un *Molto Allegro* (263 m.). (În manuscrisul autograf tempo-ul este *Allegro assai).*

Tipologia modurilor este de asemenea *dală : re minor*, modul în care este formulat *Andantele introductiv*, iar *Re major*, modul în care este formulat *Allegro*-ul de sonată care urmează.

Cele două ipostaze ale tonalității de *Re, minor-major*, caracterizează muzical cele două personaje principale ale operei : re minorul este modul în care îl caracterizează Comandorul pe Don Giovanni, în același fel, caracterizîndu-se pe sine însuși : cu gravitatea octavelor de tonică și de dominantă suprapuse pe un ritm punctat fatidic.

Tot prin salt de la dominantă spre tonica superioară și apoi căderea pe tonica inferioară de Re minor se adresează acuzator statuia Comandorului către Don Giovanni în scena finală.

Este unica împrejurare în care i se pronunță numele, în întreaga operă : Don Gio-va-nni !

17 — c. 762

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea acestui *Andante* introductiv al uverturii în scena finală a banchetului fatidic, îi conferă semnificații estetice și dramaturgice deosebite. Consider această reluare concentrată a dialogului final între cele două personaje principale, ca unul dintre cele mai novatoare procedee dramaturgice folosite de Mozart în întreaga sa creație de operă. Aceste 29 de măsuri în *re minor* dramatic cu care debutează *opera buffa* răsună grav, ca o sentință care justifică titlul: „*Il dissoluto punito*" :

Dar ce se întîmplă în acest preludiu în *re minor* cu care debutează opera ? Pentru a răspunde la această întrebare, consider absolut necesar a răspunde mai întîi la întrebarea : ce se întîmplă în scena culminantă în *re minor* din finalul operei, în care sînt concentrate cele 4 mijloace de expresie „alla traca"' ?

Scena debutează cu intrarea în salonul de oaspeți din palatul lui Don Giovanni, a oaspetelui de piatră, statuia Comandorului, care cu cîteva clipe mai devreme își anunțase sonor prezența la ușa salonului, prin ritmul cvadriplural al destinului beethovenian : tap, tap, tap, tap — așa cum îl semnalizează înspăimîntat Leporello, ascuns sub masă.

După acest scurt *Allegro molto* în *Fa major*, în care Don Giovanni bravează printr-o aparentă indiferență față de spaima lui Leporello produsă de loviturile fatidice, în ușă, ale oaspetelui de piatră, urmează o mișcare *Andante*. Aceasta debutează cu o succesiune de acorduri sincopate de septimă micșorată în care este încifrată o succesiune de tritonuri — *diabolus in musica*, așa cum era calificat intervalul si-fa în Evul Mediu, acorduri disonante și în *fortissimo*, care consemnează sonor intrarea în scenă a oaspetelui de piatră. În orchestră participă și 3 tromboni. (Acest interval „diabolic" este încifrat și în ultimele măsuri ale *Allegro molto*-ului Uverturii, care debutează în Re major, într-o clară formulă de sonată cu dezvoltare, coda reprizei modulează în *Do major*, tonalitate în care se încheie Uvertura).

În acest straniu *Andante* (121 m.) asistăm la confruntarea între spiritul ascet al Comandorului ucis și trupul viril al ucigașului Don Giovanni, cele 121 măsuri de cîte 4 timpi pătrimi, urmărind cu fidelitate această funestă și îndîrjită confruntare.

Îndîrjirea Comandorului este marcată în orchestră prin ritmul punctat ostinat, asemenea unei legi implacabile, iar cea a lui Don Giovanni, printr-o linie sinuoasă, sincopată, cromatizată „alla traca" cu o secundă mărită, de asemenea repetată implacabil. Peste ritmul acordic punctat se suprapun game ascendente și descendente, minor, major, armonice, melodice, în șaisprezecimi și secvențate suitor, sugerînd încercările repetate mereu mai insistent, ale Comandorului

de a-l convinge pe Don Giovanni de recunoașterea păcatelor și necesitatea căinței prin îngenunchiere și rugă. Cu toate insistențele ridicol înspăimîntate ale lui Leporello ascuns sub masă, Don Giovanni refuză să se pocăiască. Mișcarea se agită (più stretto) și în cele din urmă, față de refuzul categoric al lui Don Giovanni, Comandorul pronunță sentința capitală prin intervale de septimă micșorată (tritonul diabolic) descendente. Statuia Comandorului se scufundă în hăul din care țîșnesc flăcările iadului, în timp ce pămîntul se cutremură. Ne aflăm în măsura 122, tempoul se schimbă, brusc, Allegro în 4/4, *re minor*.

Mișcare agitată în orchestră, game descendente, contraste dinamice, între care se aude unisonic corul invizibil al duhurilor subpămîntene. Acesta (pe dominanta lui re minor) repetă de patru ori îndemnul la tînguire (m. 131—133, 135—137, 146—149, 150—152), iar ultima oară (m. 157—162) chemarea ritoasă către Don Giovanni de a se arunca în flăcările hăului din fața lui. Acesta, după ce solicitase îndurare din partea atotputernicului, se aruncă în flăcările iadului cu un ultim strigăt *„Ah"!* pe cel mai viril acord de Re major (m. 162), urmat de gama descendentă respectivă, strigăt repetat în aceeași tonalitate, și cu gama descendentă respectivă, de către Leporello, care însă nu imită și gestul stăpînului său de a se arunca în flăcări.

Scena se termină după cîteva măsuri ale orchestrei, care conclude în *forte* pe un acord de *Re major*, prelungit cu coroană (m. 170).

Poate ar fi cazul să ne întrebăm ce l-a determinat pe Mozart să încheie această scenă tulburătoare, de tragedie antică, cu înclinații atonale (în care Darius Milhaud a descoperit o serie dodecafonică), cu un acord luminos de Re major?

Oare Mozart a considerat că trebuie să-i redea lui Don Giovanni nimbul virilității chiar în clipa săvîrșirii sale din viață, prin acest impunător acord de Re major?

Și astfel, să treacă în altă lume, în lumea mitului?

Poate că da.

Sextetul final al celor care au supraviețuit: Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerline, Masetto și Leporello cîntă bucuria de a fi fost răzbunați.

Acest final moralizator, după tradiția operei bufe — cum a intitulat-o în catalogul său tematic — a fost prezentat numai la premiera de la Praga. În spectacolul de la Viena, Mozart l-a suprimat, astfel că de astă dată *„dramma giocoso"* — cum a intitulat-o ulterior — s-a încheiat cu acordul prelungit de Re major, ca un elogiu al

Scanned with OKEN Scanner

virilității lui Don Giovanni. În acest fel, Mozart a considerat poate că îi acordă circumstanțe atenuante eroului său, „*Il dissoluto punito*".

Pentru că Don Giovanni este în realitate un personaj tragic, paneuropean, nu întîmplător el este întîlnit în folclorul mai tuturor popoarelor europene, dar mai pregnant în folclorul spaniol, în acele cunoscute „romances".

Poate că această popularitate paneuropeană să-i fi sugerat ideea lui Mozart de a cita trei melodii foarte la modă în epocă, extrase din trei opere buffe ale căror autori erau de naționalități europene diferite : „*Una cosa rara*" de spaniolul Martin y Soler, „*I due litiganti*" de italianul Sarti și „*Le nozze di Figaro*" de austro-germanul Mozart, după piesa francezului Beaumarchais.

Dintre toate operele lui Mozart, „*Don Giovanni*" își află rădăcinile atît în *opera seria* cît și în *opera buffa*.

Donna Anna este un personaj eminamente tragic, chiar dacă participă la sextetul final al variantei de *opera buffa* al lui *Don Giovanni* din premiera de la Praga. Marea ei arie „*Non mi dir, bell'idol mio*" (m. 23), care precede recitativul „*Crudele ! Ah, no, mio bene*" !, în care ea dă expresie profundului sentiment de dragoste pentru Don Ottavio, se transformă către sfîrșit într-o mare arie de bravură „alla traca", criticată de Berlioz în „*Memoriile*" sale. Sau în aria răzbunării „*Or sai, chi l'onore*" (nr. 10) în care caracterul tragic al personajului apare cu pregnanță.

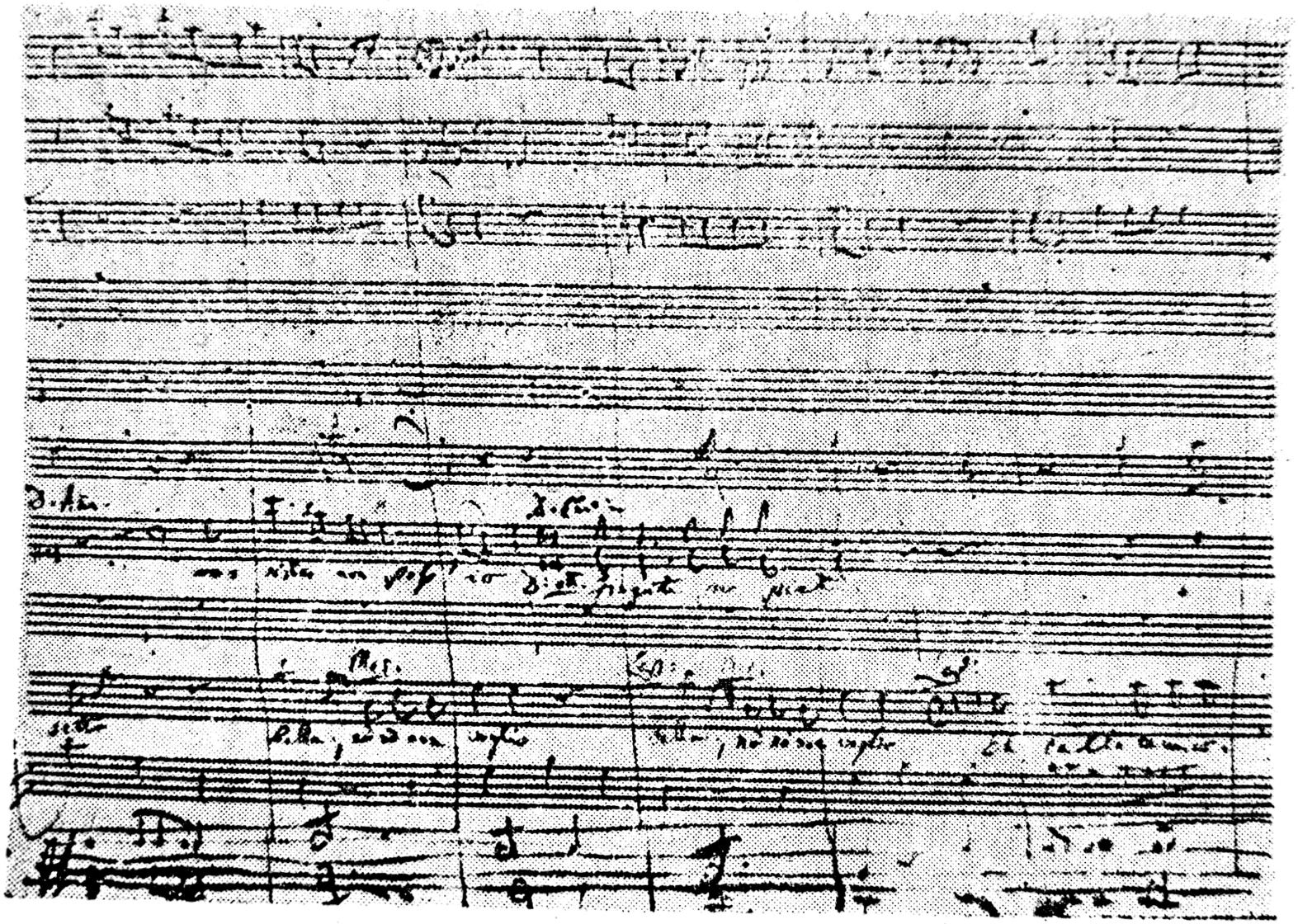
Și Donna Elvira este un personaj tragic al operei, prin marea arie „*Ah ! fugi il traditor !*" cu toate că este pusă uneori în situații penibile, ca aceea în care ascultă cifrele cuceririlor soțului ei infidel, în faimoasa arie a catalogului, „*Madamina*" (nr. 4) în Re major, prin glasul lui Leporello, sau în cea și mai penibilă, în care se lasă cucerită de Leporello, travestit în costumul lui Don Giovanni.

Prin contrast, Leporello, Zerlina și Masetto sînt oameni simpli, nici „Don", nici „Donna", și personaje eminamente comice.

Ariile Zerlinei „*Batti, batti, o bel Masetto*" (nr. 12), ironică și tandră și „*Vedrai, carino*" (nr. 18), îndrăzneață și senzuală la adresa soțului ei, Masetto.

Don Ottavio, un personaj neutru, nici tragic, nici comic, are rolul de a o însoți pe Donna Anna și a-i împărtăși simțămintele în unica sa arie „*Il mio tesoro*" (nr.21).

Lui Don Giovanni, personajul principal al operei, nu i s-a încredințat nici o mare arie, cu toate că tînărul cîntăreț de 21 de ani, Luigi Bassi, fostul interpret al contelui Almaviva și vedetă pragheză de primă mărime, o solicita cu insistență.



Facsimil după manuscrisul autograf al unei pagini poliritmice din opera *„Don Giovanni"*

Scanned with OKEN Scanner

În afara celor două finaluri, la cele două acte, Don Giovanni cîntă într-un duettino „*La ci darem la mano*" (nr. 7) în care încearcă să o seducă pe tînăra țărancă, Zerlina, și în celebra canzonetta în Re major „*Deh vieni alla finestra*" (nr. 16) în care este acompaniat de o mandolină* și de coarde.

Într-o scrisoare din 4 noiembrie, către prietenul său Gottfried von Jacquin, Mozart confirmă succesul de la premiera pragheză a operei „*Don Giovanni*":

„*Opera mea a fost cîntată pentru prima oară la 29 octombrie și aplaudată călduros. Ieri a fost reprezentată pentru a patra oară, în beneficiul meu... Cît de mult aș dori ca bunii mei prieteni, și în primul rînd dumneata și Bridi, să fiți prezenți aici o singură seară, pentru a împărtăși bucuria mea! Dar poate că opera mea va fi în cele din urmă montată și la Viena. Eu sper...*"

După moartea lui Mozart, Goethe îi scria lui Schiller : „*Speranțele pe care le-ați pus în opera* «Don Juan» *sînt împlinite cu prisosință. Această operă este însă absolut izolată; din nenorocire, moartea prematură a lui Mozart ne-a lipsit de multe alte capodopere similare*". Și într-o atlă împrejurare, Goethe a spus : „*Mozart ar fi avut forța să pună* «Faust» *în muzică, ceea ce ar fi dus la o operă de talia lui* «Don Juan»".

Cu tot succesul de la premieră, cu toate aprecierile elogioase ale lui Goethe și Schiller, opera „*Don Giovanni*" nu a fost înțeleasă în epocă și nici mai tîrziu, de către romantici.

Au trebuit să treacă multe luni pînă cînd opera a putut fi reprezentată la Viena, fără succes, într-o variantă modificată de către însuși compozitorul, care a reintitulat-o „dramma giocoso".

La rîndul lor, romanticii, afirmînd zgomotos valoarea operei, au montat-o ca pe o operă tragică, punînd accentul pe scenele Comandorului, au suprimat finalul ultimei scene, falsificînd și ignorînd astfel total subtitlul dat inițial de compozitor operei sale : „*opera buffa*".

În anul 1906, cu prilejul aniversării a 150 de ani de la nașterea compozitorului, Opera din Viena a prezentat un spectacol omagial cu opera „*Don Giovanni*" într-o distribuție multinațională : în rolul lui Don Juan, un cîntăreț portughez, în rolul Donnei Anna o cîntăreață austriacă (Lilly Lehmann), în rolul Zerlinei o cîntăreață americană ; dirijor, compozitorul francez Reynaldo Hahn, care a și compus o operă intitulată „*Mozart*".

---

* Nu de o chitară, cum afirmă, neinformat, autorul unui volum intitulat „*Marii damnați*".

În zilele noastre opera *„Don Giovanni”* se bucură de apreciere unanimă pe toate scenele din lume, fiind opera cea mai frecvent reprezentată.

Colaborarea cu libretistul Lorenzo da Ponte dovedindu-se fructuoasă, Mozart primește comanda unei noi opere buffe : *„Cosi fan tutte” („Așa fac toate”)*. Opera are la bază un fapt divers real, după care da Ponte a creat libretul, comandat personal de împărat.

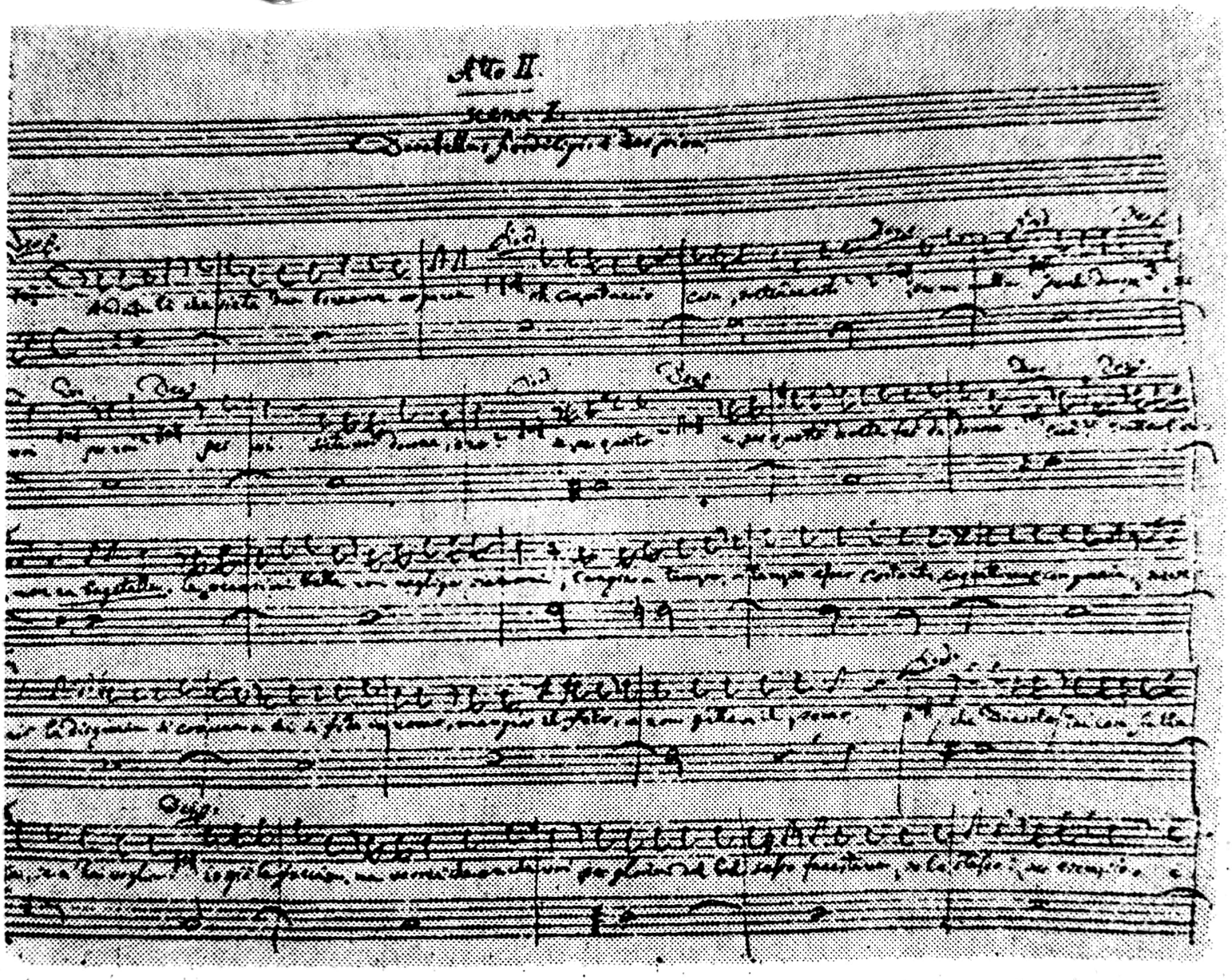
În timpul repetițiilor de elaborare și definitivare a operei, Mozart este nevoit să suporte consecințele unor noi intrigi, al căror instigator a fost, se pare, Antonio Salieri, compozitorul favorit al împăratului.

Acest amănunt biografic l-a determinat probabil pe Pușkin să scrie piesa *„Mozart și Salieri”*, iar în zilele noastre pe Peter Schaffer cu piesa *„Amadeus”*.

Premiera operei a avut loc la Viena, la 26 ianuarie 1790, fără prea mare succes, din cauze independente de valoarea lucrării. Într-adevăr, *„Cosi fan tutte”* dezvăluie marea capacitate a lui Mozart de a cunoaște și descrie, prin muzică, natura umană, cu calitățile și slăbiciunile ei. Prin subiectul viu, de farsă frivolă, prin alternarea dintre real și imaginar, dintre adevăr și neadevăr, prin stilul vocal al soliștilor și ansamblurilor, prin paleta orchestrală de o diversitate și sugestivitate deosebite, opera buffă *„Cosi fan tutte”* se înscrie ca valoare alături de *„Nunta lui Figaro”*, consacrîndu-l ulterior pe Mozart ca unul dintre marii dramaturgi ai muzicii din toate timpurile.

„Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli Amanti”, adică *„Așa fac toate, sau școala îndrăgostiților”* este o farsă care se desfășoară la Neapole, chiar în anul 1790. Intriga este foarte simplă și respectă regula clasică a unității de timp și spațiu a acțiunii, în care un filosof sceptic, don Alfonso, convins că toate femeile sînt infidele, face un pariu cu doi tineri ofițeri, Guglielmo și Ferrando, că logodnicele lor, Fiordiligi și Dorabella își vor dovedi infidelitatea în cel mult 24 de ore. În acest scop, conform planului misogin al lui Don Alfonso, și al cameristei Despina, cei doi ofițeri simulează o plecare la război și deci o despărțire de logodnicele lor. Curînd, ei revin deghizați în albanezi și, prin complicitatea nefastă a lui Don Alfonso cu Despina, reușesc să cucerească, fiecare, logodnica celuilalt. Contractele de căsătorie abia semnate, toată mascarada iese la lumină, ceea ce declanșează, firesc, reproșurile logodnicilor și apoi împăcarea, cu nuntă și petrecere.

Desigur, *„Cosi fan tutte”* nu era singura comedie de epocă în care apăreau logodnici înșelați. Faptul că însuși împăratul a impus acest subiect. la ordinea zilei prin cazul real petrecut în înalta aristo-



Facsimil după o pagină din partitura autografă la opera „*Cosi fan tutte*" K. V. 588

Scanned with OKEN Scanner

craţie vieneză, dovedeşte că publicul epocii nu a fost cîtuşi de puţin şocat de subiect.

În secolul al 19-lea, în care „eternul feminin" era idealizat şi omagiat, opera „*Cosi fan tutte*" a fost condamnată ca „stupidă" de Beethoven şi Wagner, dar elogiată de E.T.A. Hoffmann.

Citind cu atenţie libretul, am ajuns şi noi la concluzia că opera nu este misogină, pentru că : 1. cei doi tineri sînt primii de condamnat, pentru că au pus la îndoială fidelitatea logodnicelor lor, de care s-au îndrăgostit pentru virtuţile lor feminine ; 2. dacă cele două logodnice ar fi făcut acelaşi pariu, cu siguranţă că logodnicii lor ar fi căzut în aceeaşi greşeală, fiind victimele aceleiaşi înşelăciuni ; 3. Despina infiltrează această idee în capul celor două logodnice, referindu-se la „bărbaţii şi soldaţii" care caută întotdeauna să se amuze cu femei tinere ; 4. comportarea celor două logodnice a fost cît se poate de corectă faţă de cei doi „străini" pînă cînd aceştia au recurs la simularea sinuciderii ; 5. „reanimarea" celor doi sinucigaşi a realizat-o Despina, prin metoda magnetismului doctorului Mesmer, prieten al familiei Mozart ; 6. Despina, cumpărată cu bani de Don Alfonso, recomandă sărutul ca o completare a tratamentului magnetic ; 7. din milă, cele două logondnice sărută şi mîngîie pe cei doi sinucigaşi, pentru a le salva viaţa ; 8. ceea ce urmează este opera lui Don Alfonso şi a Despinei.

Dar mai există şi o altă posibilitate de interpretare a acestei farse : cele două logodnice, recunoscînd identitatea exactă a logodnicilor lor în persoanele celor doi deghizaţi, să accepte farsa de prost gust ale acestora şi, la rîndul lor, să le ofere, cum merită, o replică pe măsură. Deci „*Co-si-fan-tu-tte*: pentru doi logodnici care îşi mint logodnicele, dîndu-se drept alţii...

Opera buffă „*Cosi fan tutte*", cu cele 31 de numere în două acte, este cea mai extinsă lucrare de Mozart în genul teatrului muzical.

Ca operă de ansambluri, pe lîngă cele 31 arii, se adaugă şase duete, cinci terţete, un cvartet, două cvintete, un sextet, un cor şi două mari finaluri cu cor.

Fiecare din cele şase personaje are de cîntat cîte două arii, cu excepţia lui Ferrando, care cîntă trei arii : „*Un aura amorosa*" (nr. 17), cavatina „*Tradito, schernito*" (nr. 27) şi „*Ah, lo veggio quell'anima bella*" (nr. 24). Logodnica sa Dorabella cîntă aria „*Smanie implacabili*" (nr. 11), care parodiază un tip de mare arie tragică indiferentă, prozaică.

Cuplul Fiordiligi-Guglielmo este mai sentimental. (De altfel rolul lui Fiordiligi este avantajat de Mozart, pentru un motiv extra-

estetic : interpreta rolului era tandra prietenă a lui Lorenzo da Ponte).

Fiordiligi cîntă două arii de virtuozitate vocală : *„Come scoglio immoto"* (nr. 14) și rondoul *„Per pieta, ben mio, perdona"* (nr. 25), cu două coruri obligate.

Logodnicul ei Guglielmo cîntă aria *„Non siati ritrosi"* (nr. 15) și aria bufă *„Donne mie, la fate a tanti"* (nr. 26), în care îl informează pe amicul său despre gestul neloial al Dorabellei de a-i fi cedat portretul său în schimbul unui dar din aur.

Cele două personaje „diabolice" care înscenează întreaga farsă, Don Alfonso și Despina cîntă cîte două arii care îi caracterizează. Astfel, ariile Despinei *„In uomini, in soldati"* (nr. 12) și *„Una donna a quindici anni"* (nr. 19) sînt pline de voioșie, dar provocatoare, în scopul de a zdruncina încrederea în bărbați a celor două surori logodite.

Cele două arii ale lui Don Alfonso : *„Vorrei dir, e cor non ho"* (nr. 5) și *„Tutti accusan le donne"* (nr. 30) sînt în spiritul personajului : cinic și misogin. Dar inepuizabila fantezie mozartiană se manifestă în numărul și diversitatea ansamblurilor. De pildă în primul act primul duet între Fiordiligi și Dorabella *„Ah, guarda, sorella"* (nr. 4) cu atmosfera senzuală și elegantă a grădinii celor două surori, redată prin timbrurile languroase ale clarinetelor și fagoturilor. Cele două cvintete : *„Sento, o Dio"* (nr. 6) în special cvintetul despărțirii : *„Di scrivermi ogni giorno"* (nr. 9) în care se simte sinceritatea celor două surori față de logodnicii lor mincinoși, care simulează plecarea lor pe front. Suavul terzettino *„Soave sia il vento"* (nr. 10) între Fiordiligi, Dorabella și Don Alfonso și irezistibilul terțet al rîsului: *„E voi ridete"* (nr. 16) în care Ferrando și Guglielmo, deghizați, hohotesc de rîs în fața lui Don Alfonso, pentru bucuria pe care le-a produs-o refuzul celor două surori, la prima lor tentativă de a le cuceri.

În actul al doilea ne va reține atenția grația duetului celor două surori *„Prendero quel brunettino"* (nr. 20), admirabila serenadă *„Secondate, aurette amiche"* (nr. 21), susținută de Ferrando și Guglielmo într-o barcă cu muzicanți, o autentică scenă de dragoste trucată în duetul *„Fra gli amplesi"* (nr. 29) între Fiordiligi și Ferrando.

În sextetul *„Alla bella Despinetta"* (nr. 13), Mozart aduce în scenă cele 3 cupluri, dar în noua situație pusă la cale de Despina și Don Alfonso. Pentru prima oară cei doi logodnici apar deghizați în fața logodnicelor lor, care nu pot accepta prezența unor „bărbați străini" în casa lor și, în mod firesc, protestează.

Lorenzo da Ponte spunea că finalurile actelor au o importanță foarte mare pentru succesul unei opere, deoarece ele trebuie să reprezinte „drama în dramă".

În acest sens, finalul actului întîi este alcătuit din 5 numere, iar finalul actului al doilea și deci finalul operei, opt numere. Într-adevăr, în finalul primului act, asistăm la simularea sinuciderii cu otravă a celor doi falși îndrăgostiți deghizați, precum și la reanimarea lor, prin metoda magnetismului mersmerian, aplicat de falsul medic, în persoana Despinei, deghizată, urmată de cea a sărutului complementar, ca tratament.

Și pentru că am asistat la o dublă farsă într-o operă buffa, în finalul acesteia se produce falsa căsătorie, cu un fals notar (Despina în travesti), apoi demascarea și împăcarea, cu muzică, orchestră și cor.

Mai rămîne în suspensie o întrebare.

Ce l-a determinat pe da Ponte să-i deghizeze în albanezi pe cei doi logodnici? Oare cunoștea libretistul istoria antică a spațiului tracic, încît să știe că albanezii sînt descendenți din neamul ilirotracic, cunoscut prin vitejia și virilitatea lui, așa cum afirmă Herodot? S-ar putea. Pentru că altfel nu s-ar justifica motivul pentru care cei doi cuceritori de femei sînt tocmai doi albanezi și nu de alt neam european sau extra-european.

Din păcate, în unele puneri în scenă, cei doi logodnici apar deghizați ridicol, în loc să apară ca doi tineri albanezi frumoși și eleganți, pe măsura metaforelor mitologice pe care le folosesc pentru cucerirea celor două surori.

Prin caracterul ei optimist, cu subînțelesuri moralizatoare, dar mai ales prin puritatea și frumusețea muzicii, opera *„Cosi fan tutte"* este frecvent prezentă pe scenele teatrelor de operă de pretutindeni. În anul 1922 Richard Strauss a prezentat opera pentru prima oară în cadrul Festivalului anual de la Salzburg. În ediția anului 1931, în distribuția operei apare compatrioata noastră Viorica Ursuleac, în rolul Fiordiligi, alături de Adele Kern și Franz Wolker, sub conducerea muzicală a lui Clemens Krauss.

În cele 20 de luni de viață pe care mai avea să le trăiască, Mozart crează un număr impresionant de lucrări.

Printre acestea și „opera germană" — cum intitulează el opera *„Flautul fermecat"*, prefigurînd marea operă națională, atît de mult așteptată de întreaga intelectualitate austro-germană, din aceea vreme. (Despre comanda misterioasă a *„Requiem"*-ului și despre compunerea lui parțială, vezi capitol special).

La comanda și pe libretul eterogen de Singspiel al unui cîntăreț și vechi colaborator al lui Mozart, devenit directorul unui

Scanned with OKEN Scanner

K.K. priv. L.I. Wiedner Theater.

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Sarastro	Hr. Gut.
Tamino	Hr. Schack.
Sprecher	Hr. Winter.
Priester	Hr. Schauerter der Alte.
Priester	Hr. Lalin.
Priester	Hr. Wak.
Königin der Nacht	Mad. Hart.
Damen der Königin	Mad. Berkel.
Damen	Mad. Kiberer.
Damen	Mad. Hofmann.
Damen	Mad. Schack.
Papageno	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein alites Weib	Mad. Wak.
Menschen an Gestalt	Hr. Daniel.
Sklaven	Hr. Gelde.
Sklaven	Hr. Freid.
Sklaven	Hr. Stark.
Priester, Sklaven, Geister.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklichen K. K. Kammercompositur. Herr Mozart wird mit Hochachtung für ein geübtes und weiteres, einheimisches Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey kupferlichen versehen sind, und Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno mit wahrem Kostum gestochen ist, werden bey der Theater-Kassa vor 20 kr. verkauft.

Herr Carl Moritzmacher und Herr Wallisch als Decorateur schmeichlen sich nach den vorgeschriebenen Platz des Stücks, auf möglichen Beyfall gewartet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Afișul la premiera operei „*Flautul fermecat*"

teatru de cartier din Viena, pe nume Emanuel Schikaneder, genialul compozitor crează o operă plină de poezie, ca o sinteză națională, grandioasă și unitară, a unor elemente foarte disparate ale artei lirice paneuropene. Schikaneder a găsit ideea libretului într-o povestire de Wieland, intitulată: *„Lulu sau flautul fermecat"*. La elaborarea libretului, Mozart însuși a avut o contribuție însemnată, într-atîta îi convenea subiectul.

Sub aspectul unui basm feeric, *„Flautul fermecat"* reflectă lupta mereu reînnoită a forțelor spiritului împotriva haosului și violenței. Povestea urmărește, cu elemente supranaturale, uneori încîlcită și plină de simboluri masonice, victoria a ceea ce este nobil față de ceea ce este josnic, victoria luminii împotriva întunericului.

Pentru Mozart însă libretul de operă este doar *„o fiică supusă a muzicii"*. În funcție de diversitatea personajelor și situațiilor, Mozart găsește stilul și mijloacele de expresie potrivite fiecărui personaj și fiecărei situații, ca de pildă: stilul folcloric, cel al operei buffa, al operei seria, al ariei franceze, al arietei vieneze și chiar sobrietatea muzicii sacre unisonice. Toate acestea însă topite în „gîndirea și simțirea germană" cu care Mozart dorea cu atîta ardoare să creeze opera națională germană.

Încă din 1785 compozitorul constată cu amărăciune: *„După toate dispoziționile, se urmărește și în realitate să se ruineze complet opera germană, care nu se prăbușise poate decît temporar, decît a o ajuta să se ridice și să se susțină... Dacă ar exista un singur patriot adevărat, totul s-ar schimba... Poate că atunci teatrul german, care începe să germineze minunat, va ajunge la înflorire... Și aceasta va fi o sarcină veșnică pentru Germania, dacă noi germanii vom începe serios să gîndim... să vorbim în germană...*

În opera *„Flautul fermecat"* Mozart a reușit nu numai să gîndească și să vorbească în limba germană, ci chiar să cînte uneori în spirit german. Căci ce sînt oare cîntecele lui Papageno, atît de proaspete, atît de populare, decît expresia melodică a spiritualității germane? De pildă: prima arie cu cuplete *„Der Vogelfänger bin ich, ja"* (nr. 2) și riturnela lui Papageno *„Schön Mädchen, jung und fein"* (nr. 6), sau aria cu trei cuplete și trei acompaniamente diferite de Glockenspiel: *„Ein Mädchen oder Weibchen"* (nr. 20), precum și în cele două finaluri la cele două acte: *„Wer viel wagt"* (finalul actului I) și *„Klinget Glockenspiel"* (finalul actului II) păsărarul Papageno folosește două instrumente muzicale: naiul din spațiul tracic și clopoțeii miraculoși.

Ce sînt oare, cu toată simetria lor perfectă, cu riturnela simplă, cupletele la două voci dintre Papageno și Pamina, decît unele dintre primele exemple de autentic lied austro-german? De pildă duetul „*Bei Männern, welch Liebe fühlen*" (nr. 7).

Dar cîntecele libere ale lui Tamino, fără repetări, fără dezvoltări, fără combinații cu alte voci, bogate, fecunde, sincere, nu sînt oare expresia fidelă a gîndirii și sensibilității muzicale specific germane?

În aria „*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*" (nr. 3) Tamino cîntă dragostea la prima vedere pe care o simte privind portretul Paminei. Este cea mai frumoasă arie de dragoste pe care a creat-o Mozart după „*Răpirea din serai*".

În finalul primului act Tamino cîntă o altă arie superbă, acompaniindu-se cu flautul său fermecat: „*Wie stark ist nicht dein Zauberton*" care precede întîlnirea sa cu un preot și corul „*Die Weisheitslehre diesen Knaben*".

Marea arie a lui Sarastro, marele preot al misterelor lui Isis și Osiris care simbolizează Binele, „*In diesen heil'gen Hallen*" (nr. 15) este de asemenea în spiritul unui solemn cîntec german. Aria lui cu cor „*O, Isis și Osiris*" (nr. 10) și corul preoților cu același titlu (nr. 18) sînt în stilul muzicii rituale masonice.

Influența operei buffe se simte în aria maurului Monostatos „*Ha hab'ich euch noch erwischt*" din finalul actului I, în cvintetul Tamino, Papageno și cele trei doamne de onoare ale Reginei nopții „*Wie? Wie? Wie?*" (nr. 12) și în arieta lui Monostatos „*Alles fühlt der Liebe Freuden*" (nr. 13).

Cele două mari arii de coloratură ale Reginei Nopții, simbolizînd Răul, „*O Zitt're nicht, mein lieber Sohn*" (nr. 4) și „*Der Hölle Rache kocht*" (nr. 14) sînt o sinteză între *opera seria* și *opera buffă*.

În prima arie, interpreta trebuie să execute 14 măsuri cu vocalize în șaisprezecimi, însumînd 154 de note care se încheie pe un contra Fa. Această arie este expresia durerii unei mame căreia i s-a răpit fiica, Pamina, de către Sarastro. În cea de-a doua, Regina Nopții s-a transformat într-o fiară sălbatică, reclamînd cea mai crudă răzbunare.

Pentru a exprima profunda emoție și durerea umană a Paminei în fața primejdiei de moarte în care se află iubitul ei Tamino, Mozart îi încredințează o arie în *sol minor*, încărcată cu cromatisme „alla traca" și accente tulburătoare: „*Ach, ich fühl's*" (nr. 17). În desfășurarea finalului celui de-al doilea act, Mozart recurge din nou la o tonalitate minoră, de astă dată *do minor*, în coralul celor doi Oameni înarmați: „*Der, welcher wandert diese Strasse*", ins-

pirat din coralul german „*Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*", de o expresie sumbră, funebră.

Cvintetul cu Monostatos, Regina Nopții și cele trei Doamne ale Reginei din finalul al doilea, „*Nur stille, stille, stille*" *(Moderato)*, la sfîrșitul căruia cele 5 personaje sînt înghițite de întunericul etern, dă expresia stranie corespunzătoare situației dramatice respective.

Opera germană „*Flautul fermecat*" este alcătuită din nouă arii, două duete, patru triouri, două cvintete, un cor și două finaluri. Este opera în care Mozart folosește cel mai mult cîntarea corală unisonică, bărbătească „alla traca" și bizantină.

Primul final (nr. 6) este alcătuit din nouă părți, iar al doilea final (nr. 21) din treisprezece părți. Opera se încheie cu corul solemn „*Heil sei euch Geweihten*", intonat pentru gloria lui Isis și Osiris, urmat de un alt cor mai dezinvolt, proclamînd tripla victorie a Binelui, a Înțelepciunii și a Frumosului.

Prefigurînd tehnica cifrică din componistica zilelor noastre, cifra trei, este frecvent întîlnită în această operă, care debutează cu trei acorduri în Mi bemol major, urmate de o fugă pe o temă de Clementi. Sarastro are trei sclavi, Regina Nopții are trei Doamne de onoare care îi impun lui Papageno trei pedepse ; trei băieți îi recomandă lui Tamino : Constanță, Toleranță și Discreție într-un spațiu unde domnesc Înțelepciunea, Munca și Arta, în templele Naturii, Rațiunii și Înțelepciunii, în care va pătrunde Tamino după ce va trece cele trei probe : a focului, a aerului și a apei...

Chemat urgent la Praga pentru a răspunde unei comenzi oficiale — crearea unei opere seria „*Clemența lui Titus*", Mozart întrerupe repetițiile și deci elaborarea operei „*Flautul fermecat*". După premiera fără succes la Praga a operei seria „*Clemența lui Titus*", la 6 septembrie 1791, compozitorul revine la Viena, unde termină opera „*Flautul fermecat*", a cărei premieră are loc doar după trei săptămîni, la 30 septembrie 1791, sub conducerea muzicală a lui Mozart. Uvertura a fost creată cu două zile înaintea premierei.

Deși reacția publicului la premieră a fost rezervată la primul act, după cîteva spectacole sălile au început să fie neîncăpătoare și numeroase arii, duete, scene, să fie bisate.

După moartea compozitorului, care survine numai după două luni, opera austro-germană *Flautul fermecat* ocupă locul de frunte în repertoriul teatrelor de operă din Austria și Germania.

În anul 1795 opera este montată la Weimar, în regia marelui său admirator, Goethe.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven își exprimă admirația față de această operă în care Mozart *„pentru prima oară s-a manifestat ca un maestru german”* după propriile cuvinte ale Titanului. Dovada admirației sale sînt cele șapte variațiuni pe un duet din *„Flautul fermecat”*.

Richard Wagner, la rîndul său, plin de entuziasm și admirație, se pronunță astfel în legătură cu opera *„Flautul fermecat“*: *„Cîtă căldură liberă și în același timp nobilă în toate aceste melodii, de la cea mai simplă, la cea mai puternică... De fapt acest geniu a săvîrșit aici un pas poate prea gigantic pentru că, creînd opera germană, el a realizat în același timp o capodoperă absolută, de nedepășit, de o strălucire cu neputință de a fi continuată și întrecută.”*

La începutul secolului trecut, Lorenzo da Ponte, stabilit în America, face cunoscută creația de operă mozartiană și în noul continent.

La începutul secolului nostru, muzicieni de renume ca Gustav Mahler și Richard Strauss, Richard Tauber sau Lotte Lehmann au contribuit la popularizarea creației mozartiene de operă.

În anii 1931, 1932, 1933 opera *„Flautul fermecat”* apare în Festivalul de la Salzburg sub bagheta lui Bruno Walter. În rolul primului copil din terțetul de copii, compatrioata noastră Maria Cebotari.

În anul 1937, opera *„Flautul fermecat”* reapare în programele Festivalului, de astă dată sub conducerea muzicală a lui Arturo Toscanini, prezent pentru prima oară la acest prestigios Festival, care a reunit în decursul anilor, pe cei mai valoroși interpreți ai creației mozartiene: cîntăreți, instrumentiști, orchestre, dirijori, directori de scenă, scenografi.

Printre aceștia și-au adus o contribuție deosebit de valoroasă și trei cîntăreți români din trecut, de renume mondial, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari și Traian Grozăvescu, solist al Operei din Viena. În zilele noastre, dirijorii Ionel Perlea, Constantin Silvestri, cîntăreții Dan Iordăchescu și Eugenia Moldoveanu. Spre regretul iubitorilor de operă în general și al iubitorilor creației mozartiene în special, din cele 20 de opere create de Mozart, doar cinci au supraviețuit, bucurîndu-se și azi de admirația publicului contemporan de pretutindeni.

În ordinea frecvenței lor pe scenele teatrelor muzicale din lume sînt: opera giocosa în limba italiană *„Don Giovanni”*, opera buffa în limba italiană *„Le nozze di Figaro”*, opera germană *„Die Zauberflöte”*, opera buffa în limba italiană *„Cosi fan tutte”* și Singspielul comic în limba germană *„Die Entführung aus dem Serai”*.

La acestea se poate adăuga și opera seria *„Idomeneo, Re di Creta”*, care își duce existența discontinuă pe scenele de operă din lume, în ediții mereu revizuite, dar fără rezultatele artistice pe care le-ar fi dorit însuși Mozart; el ținea mult la această operă eroică și ar fi dorit s-o revizuiască.

Prin bogăția de idei și sentimente, prin mesajul umanist al celor cinci opere ale sale, expresie fie a sentimentului național, fie a ideilor sale estetice, sociale și morale, prin bogăția și diversitatea limbajului muzical de o incomparabilă capacitate de redare specifică a psihologiei personajelor, a trăirilor și acțiunilor lor, Mozart este considerat și astăzi unul dintre marii dramaturgi ai teatrului muzical din toate timpurile.

Poate că, dacă genialul compozitor nu ar fi fost îngrădit de limitele și slăbiciunile libretelor și ale cîntăreților din vremea sa, multe dintre operele sale care nu au supraviețuit, dar care cuprind pagini muzicale de autentică frumusețe mozartiană, ar fi ocupat și astăzi locul cuvenit alături de capodoperele sale, în repertoriul teatrului muzical contemporan.

Dovadă că, an de an, discografia mozartiană s-a completat cu înregistrări parțiale sau integrale ale mai tuturor operelor sale scenice, asemenea teatrelor muzicale din lume.

Wolfang Amadeus MOZART

a trăit:
35 de ani,
10 luni,
9 zile,
adică,
13 097 de zile;

a călătorit:
10 ani,
2 luni,
8 zile,
adică,
3720 zile;

a compus
626 lucrări.

SALZBURG

FESTSPIELE 1956

21. JULI – 30. AUGUST

Prima pagină a caietului program al Festivalului Mozart 1956, organizat la Salzburg, cu prilejul bicentenarului naşterii compozitorului, la care a participat ca invitat şi autorul acestui volum.

Scanned with OKEN Scanner

IV. MOZART, UN ORFEU AUSTRIAC PANEUROPEAN TOTAL? SAU MITIZARE ŞI DEMITIZARE

Nu, nu este o greşeală de tipar.

Titlul capitolului este corect, dar în acest context este pus sub semn de întrebare.

E cu putinţă ?

Este.

Atunci, cum rămîne cu superba metaforă a lui Diderot : *„Pentru a vorbi despre Mozart, va trebui să poţi să-ţi moi pana în curcubeu"... ?*

Metafora rămîne în neîntinata şi mirabila ei superbie.

Dar astăzi nu mai scriem cu pana de gîscă ; nici măcar cu un condei pe care să-l muiem nu în curcubeu, ci într-o biată călimară ; ci cu stilou, pix sau direct cu maşina de dactilografiat, sau maşina electronică de scris, unelte care nu mai necesită a fi muiate nici în curcubeu, nici în călimară, ci doar în mărturiile, directe sau indirecte, scrise sau orale, nemediate sau mediate ale Orfeului salzburghez : manuscrise, partituri, scrisori, afişe, ziare, iconografie, bibliografie, discografie, magnetofonie, magnetoscopie şi cibernetică mozartiană.

Se ştie că acest „curcubeu informaţional" mozartian se diversifică şi se amplifică ceas de ceas, zi de zi, lună de lună, an de an ; prin frecvenţa şi amploarea tipăriturilor, partituri, cărţi, ziare, reviste, prin frecvenţa şi amploarea manifestărilor muzicale publice, locale, naţionale şi internaţionale ; prin frecvenţa şi amploarea reproducerii pe disc, casete, videocasete ; şi prin frecvenţa şi amploarea difuzării muzicii lui Mozart pe staţiile de radio, televiziune şi prin casele de film, la scară planetară.

Aşadar mitizare sau demitizare ?

Scanned with OKEN Scanner

Și una și alta, pentru că acești doi termeni, aparent antinomici s-au condiționat reciproc, chiar din timpul vieții muzicianului și continuă pînă în zilele noastre.

Se știe că însuși Leopold Mozart a „inițiat" procesul de mitizare a „copilului minune", făcînd publică precocitatea fenomenală a micului Wolferl, desigur în limitele sociale și artistice permise de societatea melomană a vremii lui. Devenit adolescent, Mozart va continua, cu propriile sale mijloace, acțiunea inițiată de tatăl său. De asemenea, se știe, că însuși Mozart a păstrat cu o deosebită grijă cea mai mare parte a manuscriselor sale și a alcătuit primul catalog parțial al creațiilor sale* ceea ce ne apare ca un amănunt surprinzător pentru un artist polivalent, cu o activitate istovitoare de violonist, violist, organist, clavecinist, pianist, improvizator, dirijor (în sensul epocii), director de scenă, organizator de concerte și turnee, în continuă peregrinare prin centrele muzicale ale Europei, pe la curțile princiare, sau în casele marii burghezii, ca pedagog, interpret și desigur nu în ultimul rînd, în calitate de compozitor prolific și pasionat de... biliard.

Unul dintre primii care, fără vreo intenție, și-a înscris numele alături de cel al cruntului prinț arhiepiscop de Colloredo, pe lista celor care vor încerca să contribuie la demitizarea lui Mozart, chiar în timpul vieții acestuia, a fost însuși împăratul Josef II.

După succesul premierei operei *„Răpirea din serai"*, consemnat elogios și în presă, împăratul i s-a adresat ironic compozitorului cu vorbele: *„Prea frumos pentru urechile noastre, dar și o cantitate enormă de note"*...**

Replica insolită a lui Mozart este cunoscută. Ea a contribuit la mitul unui Mozart conștient de geniul său, așadar ironia împăratului a avut efect contrar.***

Un alt contemporan al lui Mozart, de astă dată nu de neam împărătesc, dar un cunoscut compozitor italian și european, Giuseppe Sarti, care îl considera pe Mozart un pianist „cu urechea pervertită" și adept (partizan) *„al unei deosebit de primejdioase concepții, conform căreia, gama poate să fie divizată în 12 semitonuri"!*

---

* *Verzeichniss aller meiner Werke vom Monath Februario 1784 bis Monath November 1791*, publicat în facsimil în anul 1956.

** Nys, Carl de : *Mozart* în *Encyclopedie de la Pléiade" Histoire de la musique*, Paris, 1963, p. 198 II.

*** „Nici o notă în plus, Majestate..."

Iată-l pe Mozart „acuzat" de un dodecafonism „avant la lêttre", cu 150 de ani înaintea formulării de către Schönberg a noii sale metodei de creație! Ceea ce în secolul XVIII însemna cea mai gravă acuzație! Dar despre dodecafonismul lui Mozart vom mai avea prilejul să vorbim într-un volum viitor.

Pînă atunci să revenim în epocă, în timpul vieții sale și să ne reamintim că au mai existat și un Peter vom Winter sau un Salieri, care au căutat prin toate mijloacele să-l denigreze pe Mozart, ca om și ca muzician. Desigur că, împotriva intențiilor lor, și aceștia au contribuit într-o măsură la mitizarea miracolului Mozart.

Chiar și marele Beethoven i-a reproșat lui Mozart că a compus o operă „imorală"... Titanul se referea desigur la *„Don Giovanni"* din care, după unii comentatori, s-a inspirat în mod direct însuși creatorul Sonatei în do diez minor „Patetica" și a citat în variațiunea 22-a „Diabelli" din aria inițială a lui Leporello. Și Clementi, mare admirator al lui Mozart, după moartea acestuia, îi imputa că tema fugato-ului din uvertura la opera „Flautul fermecat" îi *aparținea*...

Dacă pentru Schubert, Schumann, Chopin, Rossini, Ceaikovski, și Rimski-Korsakov (care a creat și o operă „Mozart și Salieri", după piesa lui Pușkin), muzica lui Mozart reprezintă „paradisul pierdut" al muzicii, există în secolul XIX și mari muzicieni, care îi apreciază geniul, cu unele rezerve ca de pildă: Berlioz, Brahms, Wagner, Verdi...

În secolul nostru, muzicieni de cel mai înalt prestigiu, ca Schönberg, Enescu, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Stockhausen nu contenesc să-i analizeze creația, din varii unghiuri de vedere, semiotic, semantic, estetic, informațional, morfologic, sintactic, structural, descoperind mereu noi fațete inedite ale fenomenului mozartian.

Dar nu numai muzicienii au contribuit la mitizarea și demitizarea geniului lui Mozart, ci și scriitori, poeți, filozofi, pictori, ca de pildă: Goethe, E.T.A. Hoffmann, Stendhal, Lamartine, Kierkegaard, Thackeray, Pușkin, Mörike, Klee etc.

Cea mai consistentă contribuție au avut-o însă biografii și comentatorii vieții și creației polivalente a marelui salzburghez.

Primul biograf al lui Mozart a fost un ceh, Frantișek Nemecek care a publicat o biografie a compozitorului șapte ani după moartea acestuia, în 1798 la Praga*. Așa s-a considerat pînă în prezent.

---

* Nemecek, F.: *Leben des K. K. Kapellmeister Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Praga, 1798; reeditat în facsimile, Taussig, Praga, 1905; traducere în engleză, Londra, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1799, editorul Johann Anton André din Offenbach pe Main, fiul unui muzician, prieten din tinereţe al lui Goethe, editează pentru prima oară repertoriul tematic manuscris, alcătuit de însuşi Mozart, începînd cu lucrările din anul 1784, completat de repertoriul tematic alcătuit de către Leopold Mozart, tatăl compozitorului, cuprinzînd lucrările precedente anului 1784.

Fără aceste prime tipărituri ar fi fost cu neputinţă alcătuirea marelui catalog al creaţiei mozartiene pe care Ludwig Ritter von Köchel l-a terminat abia în anul 1862. Catalogul lui Köchel este în continuă primenire*.

Biografia lui Mozart scrisă de Georg Nikolaus von Nissen, cel de-al doilea soţ al Constanzei, care, după moartea lui Mozart, poseda aproape toate manuscrisele acestuia şi majoritatea scrisorilor lui, a constituit un bogat material autentic pentru cunoaşterea şi studierea în continuare a vieţii şi creaţiei Orfeului salzburghez şi în acelaşi timp pentru mitizarea şi demitizarea acestuia**.

De la aceste prime tipărituri despre viaţa şi creaţia lui Mozart, pînă în zilele noastre, bibliografia mozartiană a atins dimensiunile unei mari biblioteci cu cîteva mii de volume, în mai toate limbile pămîntului. Ar fi cu neputinţă a consemna în acest volum cele mai importante exegeze asupra vieţii şi creaţiei lui Mozart.

Ne limităm doar la cîteva din cele mai cunoscute şi fundamentale precum şi la unele din cele mai puţin cunoscute sau mai puţin folosite în procesul de mitizare sau de demitizare a fenomenului mozartian.

Astfel sînt, din prima categorie: *Nouvelle biographic de Mozart*, în trei volume, apărute la Moscova în anul 1843 sub semnătura lui Alexandre Oulibicheff***; *W. A. Mozart* de Otto Jahn, în patru volume, apărute la Leipzig în anii 1856—59, şi revizuite de către Herman Abert în două volume, apărute în anii 1919—1924; *Die Briefe W. A. Mozart und seiner Familie*, reunite în 5 volume de către Ludwig Schiedenmair şi tipărite la G. Müller, Leipzig, 1914; *W. A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre*, în 5 volume apărute la Paris între anii 1912—1946 sub semnătura prestigiosului cuplu Théodore de Wyzewa**** şi Georges de Saint-Foix, care au co-

---

* Köchel, L., R. von: *Chronologisch-Thematsches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart*, 1862; (ediţia 5-a revizuită de A Einstein.) Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1962; Ed. 6-a, 1964.

** Nissen, G. N. von: *Biographie W. A. Mozart*, Breitkopf und Härrel, Leipzig, 1828.

*** Muzicolog rus, născut la Dresda, în 1794 şi mort la Novgorod în 1858.

**** Muzicolog francez născut la Kalusik, în Rusia (1862); a trăit de la şapte ani la Paris, unde a murit în 1917.

Scanned with OKEN Scanner

laborat la primele două volume, următoarele trei volume (1936, 1939, 1946) fiind elaborate numai de Saint-Foix; *Mozart, sein Charakter, sein Werk* de Alfred Einstein, Zürich, Pan-Verlag, 1953. Ceea ce se cunoaște mai puțin este că prima biografie mozartiană apărută la Gratz doar după trei ani de la moartea compozitorului este cea semnată de Fr. G. Schlichtegroll, *Mozart's Leben*, 1794 (așadar nu a lui Nemecek, apărută la Praga în anul 1798) și tradusă foarte curînd și în limba franceză. Tot în limba franceză apare la Paris în anul 1801 *Notice biographique sur J.G.W. Mozart*, sub semnătura lui T. F. Winckler, precum și *Anecdotes sur W. A. Mozart*, semnate de G. F. Kramer. În limba italiană apare la Milano în 1814 *Cenni biographici intorno W. Mozart* de P. Lichtenthal, iar în anul 1845 apare la Londra *Life of Mozart* de E. Holmes, prima biografie mozartiană în limba engleză.

Chiar și eruditul George Breazul se referă la „monumentala lucrare asupra lui Mozart" de *Hermann Abert*, care în realitate aparține lui Otto Jahn*. Iată că în anul bicentenarului nașterii lui Mozart, „monumentala lucrare" a lui Otto Jahn a apărut într-o nouă ediție, revăzută și completată, semnată de un alt Abert, de astă dată A. A. Abert**.

Ceea ce se cunoaște de asemenea mai puțin este articolul apărut la 15 martie 1865 în *Revue des Deux Mondes* sub semnătura *domnului* H. Blaze de Burry, căruia îi dă o replică severă un muzicolog al epocii, din studiul căruia extragem un fragment*** *„Pe ce se bazează domnul Blaze de Burry, autorul articolului în chestiune, pentru a afirma că* (citez) *«Mozart își petrecea viața în afara familiei, frecventînd tripourile și sălile de biliard, hoinărind prin taverne, baluri publice, deghizat în Pierrot și lăsînd pentru compoziție doar resturile unei nopții de creație?»*.

Pe cîteva fragmente de scrisori de care ingeniosul critic s-a servit, printr-un procedeu reînviat de Lauberdemont. Nu este vorba, în corespondența maestrului, de baluri publice, ci de reuniuni particulare. Unul dintre balurile incriminate a avut loc la el, într-o locuință mare, pe care i-a închiriat-o unul dintre prietenii săi, baronul von Wetzlar. Un altul a avut loc prin subscripție, la *Redută*, și la acel bal, artistul a apărut deghizat, nu în Pierrot, cum afirmă domnul Blaze, ci în arlechin. Costumul i l-a pus la dispoziție chiar

---

* Breazul, George: *La bicentenarul nașterii lui Mozart 1756—1956*, București, 1957.

** *Ullstein Lexicon der Musik*, Frankfurt M. — Berlin-Wien, 1976.

*** Clement, Felix: *Les musiciens célèbres*, Paris Hachette, 1878, p. 211

propriul său tată (scrisorile din 22 ianuarie și 5 februarie 1783). E de crezut că Leopold Mozart, ale cărui sentimente religioase sînt binecunoscute, ar fi acoperit cu complicitatea sa, distracțiile vinovate sau numai primejdioase ? [...] La fel în privința reproșului de a frecventa tripourile. Spiritul cel mai perspicace nu ar putea să descopere în întreaga corespondență a lui Mozart, un singur rînd în care să se facă aluzie. Imputarea este aici cu totul gratuită și nu are cel puțin, ca precedenta, tristul avantaj de a se baza pe texte trunchiate și cu sensul complet inversat.

Constanzei Weber îi plăcea să joace popice, soțul său se deconecta după oboseala compoziției, prin jocul de biliard, dar de cînd există limba franceză, nu au fost niciodată denumiți cartofori, oamenii care se distrează cu asemenea jocuri oneste. Mozart, în perioada cînd sănătatea sa se degradase deja, avea un joc de biliard la el acasă, în camera vecină celei unde compunea. Acest biliard, cu accesoriile lui, figurează în inventarul modestului său mobilier, care a fost vîndut după moartea sa. De altfel, o repet, este oare posibil de a admite ca omul care, la 29 de ani, primea asemenea elogii din gura ilustrului Haydn, să fi fost un om libertin? Este posibil ca atîtea capodopere de o perfecție deplină să fi fost compuse între două orgii ? a îndrăzni să le afirmi, înseamnă, a lua în derîdere pe cititori."

Am considerat necesar a reda un asemenea amplu citat, pentru a informa cititorul asupra uneia dintre cele mai violente acuzații care i s-a imputat vreodată lui Mozart, în scopul demitizării miracolului mozartian, precum și îndîrjirea argumentată cu care Felix Clement, contemporanul acuzatorului, se înscrie în apărarea mitului mozartian, respingînd ca nefondate toate acuzațiile.

Iată însă că după mai bine de o sută de ani de la apariția articolului invectivă din *„Revue des Deux Mondes"*, un muzicolog din Hamburg, Uwe Kraemer, în 1977 „își propune să demonteze legenda lacrimogenă a unui Mozart exploatat de aristocrați obtuzi, creditori avari și o soție cochetă și risipitoare, pentru a sfîrși în groapa comună. Biografii lui Mozart ne-au zugrăvit ultimii ani de viață ai compozitorului în tonurile cele mai sumbre, fără a cerceta însă mai îndeaproape cauzele mizeriei în care s-a zbătut Mozart. [...] Or, examinînd cu minuțiozitatea unui contabil, bugetul familiei Mozart, Uwe Kraemer ajunge la o concluzie diametral opusă, culminînd cu întrebarea dacă haosul financiar al ultimilor ani de viață ai lui Mozart era într-adevăr inevitabil, dacă nu compozitorul era „singurul vinovat". Kraemer se ferește de a emite aprecieri etico-morale sau de a pune cît de cît în discuție geniul lui Wolfgang

Amadeus Mozart. Cu atît mai veridică apare personalitatea compozitorului fără tradiționala aureolă a martirului.

Axîndu-și investigația pe date autentice, muzicologul conchide că, stabilindu-se la Viena, în paradisul compozitorilor, Mozart avea să ajungă în scurtă vreme bogat, dacă nu foarte bogat, în comparație cu confrații săi. Dovada cea mai convingătoare o constituie lista de cheltuieli întocmită de Kraemer pe baza documentelor. Limbajul arid al cifrelor ne furnizează totodată amănunte surprinzătoare cu privire la nivelul de trai al contemporanilor lui Mozart. [...] Un instrumentist din capela principelui Esterhazy era plătit la început cu 200 de guldeni, ajungînd în cel mai bun caz la 400 de guldeni pe an. Un organist nu cîștiga decît 50 de guldeni iar Mozart îi plătea servitoarei sale 12 guldeni pe an.

Cu totul altele erau veniturile tînărului Wolfgang Amadeus. Onorariile ce i se ofereau pentru lecțiile de pian depășeau de zece ori cele primite de tatăl său Leopold, pedagog cu îndelungată experiență și autor al unui cunoscut manual. Pe lîngă sumele încasate pentru concertele date în palatele aristocrației, compoziții și concerte publice, aceste onorarii apar însă aproape derizorii. Ca virtuoz al pianului, Mozart cîștiga în jur de 10.000 guldeni pe an, ceea ce corespunde în zilele noastre unui venit anual de 250.000 mărci. [...]

În lumina cestor cifre, legenda despre geniul lipsit de mijloace de subzistență pare cu totul absurdă. Solicitînd în anul 1791 sprijinul material al negustorului Puchberg, care i-a oferit o sumă echivalentă cu 36.000 mărci — ceea ce atestă solvabilitatea compozitorului — Mozart nu fusese împins să facă acest pas pentru a achita chiria restantă sau pentru a plăti tratamentul soției sale, cum citim în toate biografiile. După cum demonstrează Kraemer, cheltuielile respective erau minime în comparație cu veniturile lui Mozart. Nici ipoteza că Mozart și-ar fi cheltuit onorariile pe distracții și extravagențe mondene nu pare convingătoare.

În spatele „încurcăturilor", „neplăcerilor", „chestiunilor cunoscute" la care Mozart se referă în repetate rînduri în scrisorile sale, Kraemer vede mai degrabă simptomele unei patimi foarte la modă în acea epocă : datorii la joc. *„Mozart era un jucător de biliard pasionat dar juca prost. Juca pe sume mari, nopți la rînd"* — notează contemporanul său Franz Destouches. Este foarte probabil ca această pasiune să facă din compozitorul amator de divertisment, un personaj nelipsit în acele cercuri care își puteau permite să piardă sute de guldeni într-o singură noapte. Un muzician, chiar de renumele și resursele unui Mozart, nu putea ține pasul cu parte-

nerii săi de joc. Așa s-ar explica, potrivit lui Kraemer, dezinteresul, dacă nu chiar disprețul manifestat în ultimii ani de viață, de societatea vieneză pentru un compozitor și interpret pe care îl idolatrizase în tinerețe. Creatorul lui „Figaro" și al „Flautului fermecat" devenise „persona non grata" fiindcă nu era în stare să-și achite datoriile de joc*.

Mulți melomani vor critica, și nu pe nedrept, această „imixtiune" în contabilitatea particulară a unui muzician de geniu.

În aceeași recenzie asupra cărții lui Kraemer, autorul se referă și la un recent film german *„Însemnările unei tinereți"* în care regizorul Klaus Kirschner, bazîndu-se pe corespondența familiei Mozart și pe mărturiile contemporanilor, reconstituie aproape „documentar" trei intervale din viața copilului minune, cuprinse între anii 1763—1778.

Deși premiat, filmul a fost criticat pentru „mitizarea" micului miracol mozartian.

Iată cum în același an, 1977, în aceeași țară, în care nu se poate nega cultul pentru Mozart și nici necunoașterea în profunzime a vieții și creației mozartiene, au apărut, o carte și un film care aparent contribuie la demitizarea și mitizarea Orfeului salzburghez.

La acest proces, amplu și continuu, contribuie desigur și activitatea susținută a instituțiilor *„Mozart"*, a festivalurilor și congreselor internaționale, a comitetelor naționale „Mozart".

„Fundația internațională Mozart" a hotărît apariția unei noi ediții complete a operelor lui Mozart, cu prilejul celei de-a 200-a aniversări a nașterii compozitorului, ținînd seama de faptul că ediția Breitkopf este epuizată de mult. (67 volume tipărite între 1877—1879).

Această ediție este și depășită, prin aceea că unele lucrări ale compozitorului au fost descoperite ulterior, iar altele, incluse în această ediție, s-au dovedit a nu-i aparține. Cercetători din lumea întreagă se întîlnesc în fiecare an în sălile *„Mozarteum"*-ului din Salzburg, pentru a studia documentele bogatei arhive a acestei instituții, bogate, dar departe de a fi complete.

Sarcina unei noi ediții complete este deosebit de dificilă; pentru că manuscrise mozartiene, muzicale sau epistolare, precum și ediții vechi ale operelor sale se mai găsec în colecții particulare și publice, în lumea întreagă. Numeroase manuscrise autografe au dispărut în anii celui de-al doilea război mondial. Chiar în ultimii 50 de ani au mai fost oferite la licitații publice, asemenea valori

---

* Dvorak, P. *O nouă imagine a lui Mozart, legenda geniului în mizerie*, în „Prisma" 7/1977, București, p. 24—26.

mozartiene, fără ca vreo instituție și în special arhivele Mozart, să aibă posibilitățile financiare, pentru a intra în posesia lor. În plus, documente de o valoare neprețuită se află încă în posesia unor persoane particulare care veghează cu strășnicie ca aceste valori să nu se „devalorizeze" prin fotocopiere sau tipărire. Pe lîngă acestea, există în multe arhive din diferite țări, numeroase pagini manuscrise sau tipărite, care nu poartă numele nici unui autor, și care așteaptă ochiul, competența și cuvîntul specialistului pentru a fi identificate, unele, poate, fiind creații mozartiene. Altele, dimpotrivă, aparent identificate, dar în realitate apocrife.

Iată și cîteva exemple :

În anul 1908 a fost publicat un carnețel de muzică, datînd din anul 1764, pe cînd copilul Mozart se afla la Londra și în care s-au găsit primele încercări de compoziție ale micului Wolfgang, corectate de către tatăl său și ulterior publicate. În ultimii ani s-a mai descoperit că simfonia cu clarinet K. V. 18 este o copie manuscrisă de Mozart a unei simfonii de K. Fr. Abel, iar K. V. 444 este de Michael Haydn; cele patru prime concerte pentru pian care poartă numerele K. V. 37, 39, 40, 41, nu sînt decît niște exerciții pianistice ale lui Mozart pentru a se familiariza cu stilul unor compozitori ca Schobert*, Raupach, Honauer, Eckard, C. Ph. E. Bach. Variațiunile pentru pian K. V. 454 a, pe o temă de Sarti s-au dovedit, prin recente cercetări, a nu aparține lui Mozart ci lui Sarti, iar manuscrisul original al variațiunilor lui Mozart s-a pierdut**. O lucrare de Wolfgang Amadeus Mozart pentru două piane : *„Larghetto și Allegro în mi bemol major"*, pînă în prezent necunoscută, a fost descoperită. Pe manuscris, *Allegro*-ul a fost completat de către prietenul lui Mozart, abatele Maximilian Stadler (1748—1833); partitura a fost, într-o anumită epocă, proprietatea cardinalului Marele Duce Rudolf, protectorul și elevul lui Beethoven, căruia titanul i-a dedicat printre altele, și *„Missa Solemnis"*.

Autenticitatea acestui manuscris nu permite nici o îndoială. Ea era ascunsă sub numele... „cavalerul Gluck"!

Această descoperire este cu atît mai uimitoare, cu cît de mai bine de 100 de ani, creațiile lui Mozart au fost foarte atent studiate și răsfoite.

---

* Riemann Hugo : *Dictionnaire des grands musiciens et de leurs œvres*, Paris, Payot, 1954, p. 136.

** Nys, Carl, de : *Mozart, în Histoire de la musique* II N.R.F. Gallimard, 1963, p. 198.

Nici chiar în „*Köchel-Verzeichnis*" din 1962, care este deja la a șasea ediție, nu este făcută nici o mențiune asupra acestei lucrări. Această creație nou descoperită a fost publicată de către editura Bärenreiter din Kassel, pentru a completa volumul „Lucrări pentru două piane" de Mozart și ca o primă tipărire a suplimentului la „Noua Ediție Mozart" editată de către Fundația Internațională *Mozarteum* din Salzburg. Ea este prezentată de către Dr. Gerhard Croll, profesor de muzicologie la Universitatea westphaliană Wilhelm din Münster, care a descoperit-o.

Prima înregistrare pe disc a lucrării, interpretată de Alfons și Aloys Kontarsky și gravată la Bärenreiter-Musicophon, a apărut în luna octombrie 1964*.

Dar cîte dispute asupra numărului concertelor pentru vioară, sau a numărului simfoniilor de Mozart ?

Am avut prilejul să dezbatem unele dintre aceste probleme în capitole speciale.

Dar o nouă ediție completă a creației lui Mozart ar avea dificila sarcină de a clarifica indicațiile de tempo, de agogică, de dinamică, care sînt uneori incerte, (dacă ținem seama de faptul că în vremea lui Mozart nu exista încă metronomul) alteori incomplete, dacă nu chiar apocrife, prin intervențiile diferiților editori sau interpreți zeloși.

Ce să mai spunem despre interpretarea grafiei mozartiene, a grupetto-urilor, mordentelor, apogiaturilor lungi sau scurte, a trilurilor, etc., etc. ? Dar asupra volumului sonor al interpretării creației mozartiene, ca și în general problematica interpretării muzicii lui Mozart, care a incitat participarea la dezbatere prin cuvînt și cînt a celor mai prestigioși interpreți contemporani ca Bruno Walter, Karl Böhm, Badura-Skoda, Irmgaard Seefried, Yehudi Menuhin și nu în ultimul rînd românii George Enescu, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Maria Cebotari, Viorica Ursuleac, Traian Grozăvescu, Dan Iordăchescu, Iosif Conta, Eugenia Moldoveanu, Ilinca Dumitrescu, Andrei Vieru și alții.

În același scop, acusticienii de renume mondial au început să cerceteze condițiile și capacitatea acustică a sălilor și locurilor unde a cîntat Mozart sau a fost cîntată muzica lui în epocă, precum și instrumentele folosite atunci, pentru a se ajunge la anumite concluzii referitoare la dinamica interpretării stilului mozartian, în condițiile actuale de săli și instrumente.

---

* *The World of Music*. vol. 6. number 5—6 September-December 1964.

Scanned with OKEN Scanner

(Cîți dintre iubitorii muzicii lui Mozart știu că la premiera operei „*Don Giovanni*" la Praga, orchestra din fosă număra doar un singur violoncel, așa cum am luat cunoștință în muzeul Bertramka din Praga. De asemenea, cîți dintre iubitorii muzicii lui Mozart și Beethoven cunosc amănuntul că la premierea operei „*Don Giocanni*" la Bonn, adolescentul Beethoven a cîntat la violă în orchestra operei ?)

Așadar, o nouă întrebare în sfera mitizării sau demitizării mozartiene: Mozart, în „stilul epocii" sau în „stil contemporan"?*

Mozart, cu sau fără dirijor ?

Dar problema cheie, care, după părerea muzicologilor contemporani, se cuvine a fi lămurită în primul rînd este următoarea: care trebuie să fie atitudinea științei muzicologice și a practicii muzicale cu privire la creația mozartiană luată în totalitatea ei ?

Oare lucrările mai puțin valoroase, cele mai puțin cunoscute, trebuie să rămînă pe mai departe, numai piese documentare sau este de dorit ca ele să intre integral în circuitul repertoriului mozartian curent, tipărit, comentat, interpretat.

Acest fapt nu ar întuneca strălucirea marilor capodopere mozartiene, nu ar stirbi prestigiul estetic al geniului mozartian, nu ar contribui la demitizarea fenomenului Mozart ?

Unii muzicologi susțin, fără rezervă, necesitatea cunoașterii și popularizării tuturor creațiilor lui Mozart, indiferent de valoarea lor, prin editarea lor grafică și sonoră, a difuzării lor prin concerte, discuri, radio și televiziune. Aceștia nu întrevăd nici o primejdie de nivelare a creației mozartiene, nici o stirbire a prestigiului geniului mozartian, nici o impietate față de mitul Mozart, așa după cum — spun ei — nu s-a produs nici o stirbire a prestigiului geniului lui Goethe, prin faptul apariției ediției complete, integrale a operei literare și epistolare a acestuia, care se poate afla la dispoziția oricui.

Alți muzicologi, de astădată esteticienii, susțin dimpotrivă, că din cele aproximativ 650 de lucrări ale lui Mozart, terminate sau aproape terminate, *numai o treime* poate fi considerată ca reunind valori autentice, demne de a rămîne în patrimoniul culturii muzicale universale și în atenția permanentă a interpreților și publicului, a editurilor, a caselor de discuri, radio, televiziune, film. Restul lucrărilor pot fi interesante pentru cercetători, muzicologi, istoriografi, dornici să pătrundă în laboratorul de creație al compozitorului, pentru a descifra procesul de evoluție al acestuia.

---

* În zilele noastre „*Wiener Mozartorchester*", sub conducerea lui Konrad Leitner, interpretează lucrările mozartiene, în costume de epocă.

O a treia părere este aceea după care, creația lui Mozart poate și trebuie să fie îmbogățită prin cunoașterea și popularizarea și a altor lucrări *valoroase*, însă mai puțin cunoscute, fie pe nedrept date uitării, fie rămase necunoscute, datorită unor circumstanțe speciale.

Și aceștia din urmă nu consideră utilă popularizarea egalitaristă a întregii creații mozartiene, în afara oricărui criteriu de valoare, ci doar pe considerentul paternității*

Care dintre muzicologi deține adevărul absolut ?

Desigur că nici unii nici ceilalți.

Pentru că și unii și ceilalți pot sau nu contribui la mitizarea sau demitizarea miracolului mozartian.

Cît privește analogia dintre existența unor ediții ale operei complete a lui Goethe și cea a operelor complete ale lui Mozart, ea își păstrează valabilitatea doar în cadrul tipăriturilor muzicale.

În anul 1983 apare *Lübbes Mozart Lexikon* de Erich Valentin.

În anul 1984, la Academia de arte frumoase din München a fost prezentat al 100-lea volum al *Noii ediții Mozart*, versiunea completă a operelor compozitorului, a cărei elaborare a început cu 30 de ani în urmă.

Lucrarea reprezintă o exhaustivă documentație privind opera mozartiană, pornind de la date adunate pînă în a doua jumătate a secolului XX.

Sînt expuse de asemenea diversele modalități de reprezentare a creației compozitorului.

Realizarea acestei grandioase ediții integrale comentate „la zi" a fost subvenționată de orașele Augsburg, Salzburg și Viena, unde a trăit și a creat majoritatea capodoperelor sale.

Dar destinul estetic și social al unei creații este cu totul deosebit de cel al unei creații literare, deoarece pe lîngă tipar, se adaugă festivalurile anuale de la Salzburg, discul, casetofoanele, radio-ul, televiziunea și filmul.

În privința discului trebuie cunoscut faptul, că după date recente**, Mozart figurează în fruntea listei compozitorilor a căror muzică a fost reprodusă pe discuri, în proporție majoritară.

Dar din cele peste 600 de lucrări înscrise în Catalogul lui Köchel (bineînțeles, adus la zi, prin cea de-a șasea ediție din 1964), doar 300 au fost transpuse pe disc, însumînd peste 600 de discuri.

---

* King Hyatt A. *On the History of the Developement of the Mozart Culture*, în Almanach der Salzburg Festspiele 1956, p. 30—33.

** Ullstein. *Lexikon der Musik*, Darmstadt, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre aceste 300 de lucrări mozartiene, cea mai frecvent înregistrată pe disc a fost serenada „Eine kleine Nachtmusik" K. V. 525, însumînd 26 de ediții pînă în 1976, la care trebuie adăugată și ediția excelentă a grupului *Swingle Singers !*

Dintre opere : *dramma giocoso „Don Giovanni"* cu 8 ediții, urmată de „Nunta lui Figaro" cu 7 ediții, „Cosi fan tutte", 6 ediții. Dintre operele de maturitate, *„La Clemenza, di Tito"* nu a fost transpusă pe discuri, pînă în 1976.

Dintre simfonii, ultima simfonie *„Jupiter"* K. V. 551 și antepenultima K. V. 543, se înscrie cu cîte 14 ediții. Dar, din cele peste 50 de simfonii mozartiene, doar 21 au fost transpuse pe discuri. Dintre concertele pentru pian și orchestră, cel în re minor K. V. 466 se înscrie cu 14 ediții ; cel pentru vioară și orchestră K. V. 219 în la major cu 12 ediții.

Cele 23 de cvartete de coarde au o singură ediție integrală pe discuri. Requiem-ul este transpus pe discuri în 7 ediții. În ultimii 50 de ani, odată cu dezvoltarea radioului, televiziunii și filmului, creațiile lui Mozart se află de asemenea printre primele și cele mai frecvente transpuneri pe bandă de mangnetofon, sau pe peliculă pentru micul și marele ecran, ca de pildă filmele lui Ponelle ! Dar și aceste transpuneri magnetofonice și magnetoscopice ale creațiilor lui Mozart, în toate genurile, sînt realizate conform unor criterii de selecție și ierarhizare valorică, în lumina cărora nu este luată în considerare absolut întreaga sa creație.

Aceleași criterii de selecție valorică acționează și în alcătuirea programelor festivalurilor anuale de la Salzburg, chiar dacă an de an, sînt incluse unele lucrări mozartiene mai puțin cunoscute sau chiar inedite, recent descoperite ca sinteze paneuropere *„all' italico, alla francese, alla tedesca* și *alla traca"*.

Așadar, cum este corect titlul capitolului : *„Mozart, un Orfeu austriac paneuropean total"*, cu sau fără semn de întrebare ?

Răspunsul este categoric afirmativ, chiar dacă titlul este însoțit sau nu de semn de întrebare.

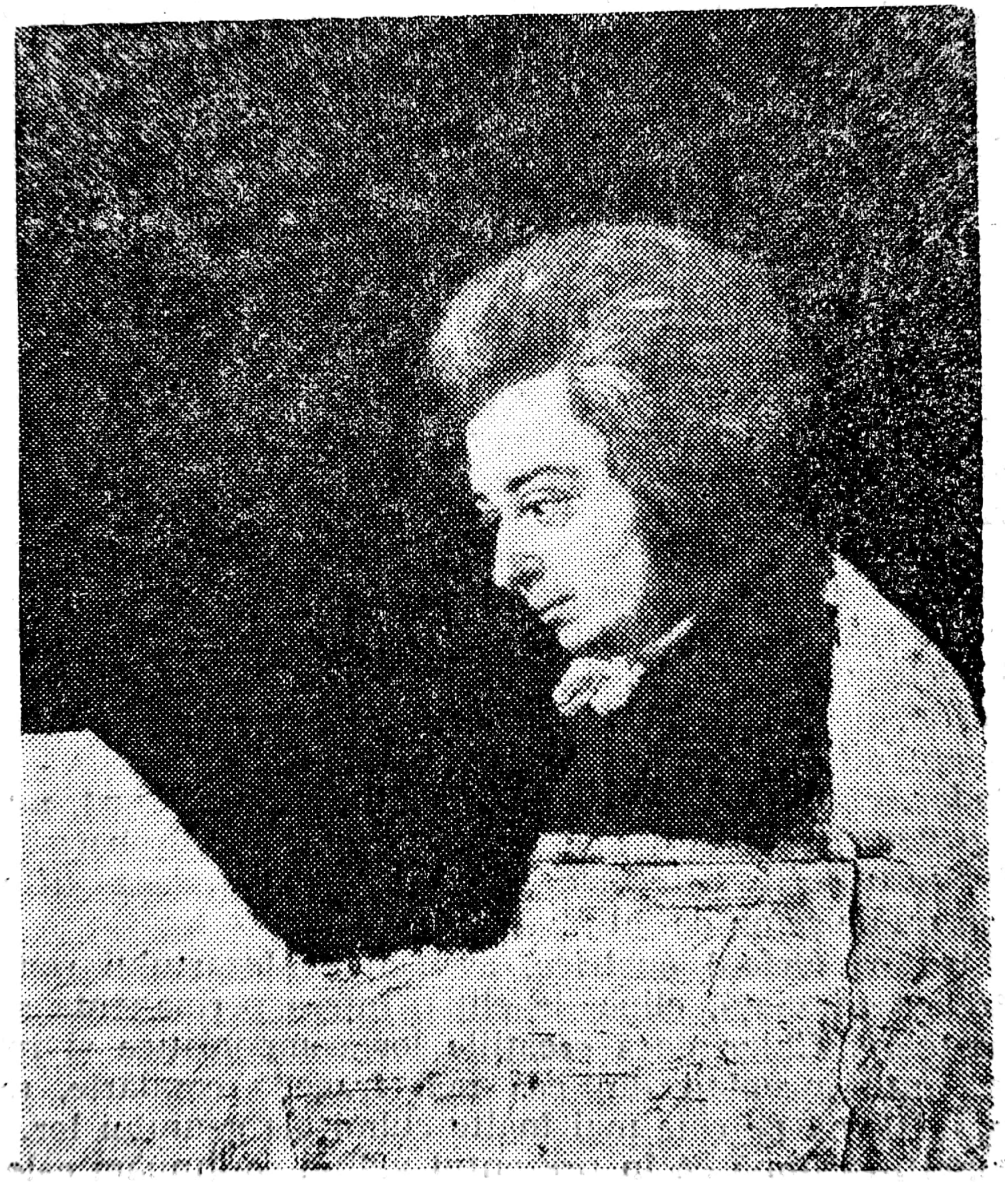
Pentru că Orfeul austriac, asemenea Mozartului român, a trăit întreaga sa viață, clipă de clipă, într-o permanentă stare de vrajă creatoare. Chiar dacă creațiile lor componistice și interpretative, născute începînd din cea mai fragedă copilărie, nu s-au situat întotdeauna pe cele mai înalte culmi ale geniului lor.

Atunci înseamnă că în prezentul volum continuăm calea către demitizarea sau mitizarea lui Mozart ?

Atunci înseamnă, într-o măsură, că renunțăm la superba metaforă a lui Diderot : *„Pentru a vorbi despre Mozart va trebui să poți să-ți moi pana în curcubeu..."*

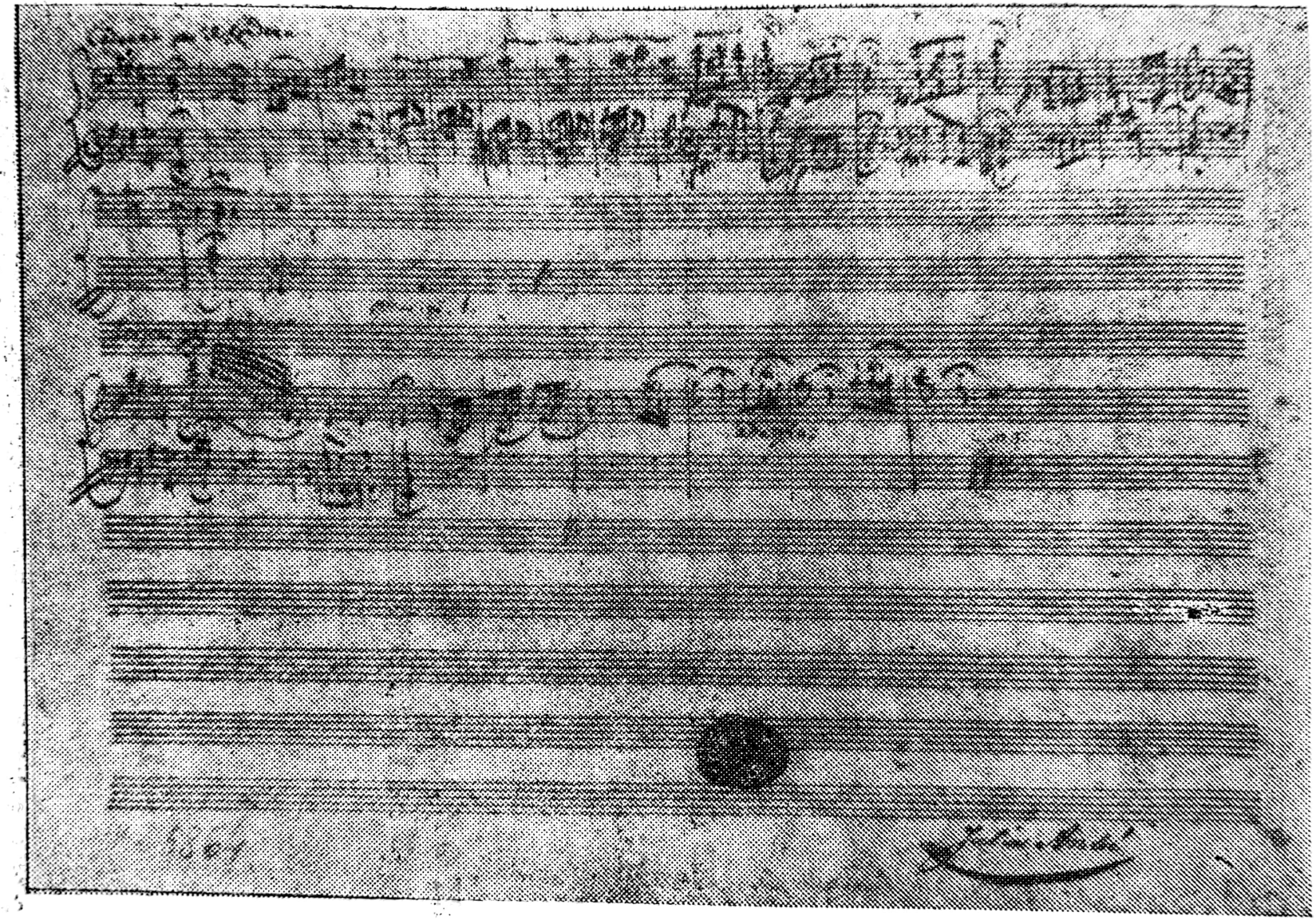
Desigur. În măsura în care ne propunem să-l cunoaștem pe Mozart cel adevărat. Fie el mitizat sau demitizat. Dar cu ochii, urechile și memoria muzicală a prezentului.

Pentru că și într-un caz și în celălalt, Mozart rămîne tot un Orfeu total, despre care cu greu se poate vorbi chiar cu pana muiată în curcubeu.



Wolfgang Amadeus Mozart
Portret neterminat de J. Lange

Scanned with OKEN Scanner



Manuscrisul autograf al cadențelor la concertul pentru pian și orchestră K. V. 385 p (414) aflat în Biblioteca Academiei R.S.R.

CORUL ŞI ORCHESTRA SIMFONICĂ RADIO

SALA ATENEULUI R. P. R.

JOI 25 şi DUMINICĂ 29 IANUARIE 1956, ora 19,45

CONCERT FESTIV

cu prilejul aniversării a
200 de ani de la naşterea lui Wolfgang Amadeus Mozart

Dirijor: **CONSTANTIN SILVESTRI**
Maestru Emerit al Artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

PROGRAM

MOZART: Marea Messă în do minor (prima audiţie)

Solişti: EMILIA CIRONEANU — soprană

ELENA CERNEI — mezzo-soprană
Laureată a Concursului celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului şi studenţilor de la Bucureşti

AUREL ALEXANDRESCU — tenor şi

ALEXANDRU VOINESCU — bas

Dirijorul Corului **GHEORGHE DANGA**

Donnerstag, den 30. August 1956, um 21 Uhr im Großen Saal des Mozarteums

ORCHESTERKONZERT

mit den Preisträgern

WERKE VON WOLFGANG AMADEUS MOZART

KONZERT B-DUR FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, KV. 456

1. Satz: Allegro vivace

Heinz Medjimorec — Wien, Klavier

1. Preis

Zwei Arien:

„ZEFFIRETTI LUSINGHIERI" aus „Idomeneo"

„DEH VIENI NON TARDAR" aus „Figaros Hochzeit"

Liane Dubin — USA, Sopran

2. Preis

KONZERT G-DUR FÜR VIOLINE UND ORCHESTER, KV. 216

1. Satz: Allegro

Mark Lubotzkij — UdSSR, Violine

2. Preis

2. Satz: Adagio 3. Satz: Rondeau (Allegro)

Olga Parchomenko — UdSSR, Violine

1. Preis

Pause

Aus „Figaros Hochzeit":

Cavatina: „SE VUOL BALLARE"

Arie: „NON PIU ANDRAI"

Dan Jordachescu — Rumänien, Bariton

1. Preis

KONZERT B-DUR FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, KV. 595

2. Satz: Larghetto 3. Satz: Allegro

Genrietta Mirwis — UdSSR, Klavier

1. Preis

DIE CAMERATA ACADEMICA DES MOZARTEUMS

Leitung:

Dr. Bernhard Paumgartner

Programul de sală al Concertului laureaților Concursului internațional de interpretare Salzburg 1956

2p

Cuprins

În loc de prefață 7

I. MOZART ȘI EPOCA SA 9

II. MOZART ȘI IDEILE SALE ESTETICE 23

III. TIPOLOGIA STILISTICĂ A CREAȚIEI MOZARTIENE . . 35

— Motivul gregorian G.A.C.H. și varianta sa B.A.C.H. în creația lui Mozart 35

— Alla turca, alla traca, Dimitrie Cantemir și creația lui Mozart 46

— Creația ambientală 52

— Creația „da chiesa" 71

— Creația pentru claviatură 85

— Creația pentru claviatură și vioară 105

— Creația camerală 118

— Concertele pentru claviatură și orchestră 141

— Concertele pentru vioară și orchestră 174

— Concertele pentru instrumente de suflat și orchestră . . 183

— Creația simfonică 189

— Creația pentru scenă 243

IV. MOZART, UN ORFEU AUSTRIAC PANEUROPEAN TOTAL ? SAU MITIZARE ȘI DEMITIZARE 275

Scanned with OKEN Scanner

Inhaltsverzeichnis

Statt eines Vorworts 7

I. MOZART UND SEIN ZEITALTER **9**

II. MOZART UND SEINE ÄSTHETISCHE IDEEN 23

III. STILISTISCHE TYPOLOGIE IM SCHAFFEN MOZARTS . 35

— Das gregorianische G.A.C.H. Motiv und das B.A.C.H. Motiv im Schaffen Mozarts 35

— Alla turca, alla traca, Dimitrie Cantemir und das Schaffen Mozarts. 46

— Das ambientale Schaffen 52

— Das „da chiesa" Schaffen 71

— Das Schaffen für Klaviatur 85

— Das Schaffen für Klaviatur und Violine 105

— Das Schaffen für Kammermusik 118

— Das Konzertschaffen 141

— Das sinfonische Schaffen 189

— Das Operschaffen 245

IV. MOZART, EIN ÖSTERREICHISCHER, PANEUROPÄISCHER UND TOTALER ORPHEUS, MYTHOS UND ANTIMYTHOS . 275

Scanned with OKEN Scanner

Contents

Instead of Foreword 7

I. MOZART AND HIS AGE 9

II. MOZART AND HIS AESTHETIC IDEAS 23

III. STYLISTIC TYPOLOGY IN MOZART'S MUSIC 35

— The G.A.G.H Gregorian Motif and the B.A.C.H. Motif in Mozart's Music 35

— Al turca, alla traca, Dimitrie Cantemir and Mozart's Music 46

— Ambiental Music 52

— „Da chiesa" Music 71

— Mozart's Keyboard Music 85

— Mozart's Keyboard and Violin Music 105

— Mozart's Chamber Music 118

— Mozart's Concertoes 141

— Mozart's Symphonies 189

— Mozart's Operas 245

V MOZART. AN AUSTRIAN, PANEUROPEAN AND ENTIRE ORPHEUS OR MYTH AND ANTI-MYTH 275

Scanned with OKEN Scanner

Sommaire

Au lieu de préface 7

I. MOZART ET SON TEMPS 9

II. MOZART ET SES IDÉES ESTETYQUES 23

III. TIPOLOGIE STILISTIQUE DE LA CREATION DE MOZART . 35

— Le motiv gregorien G.A.C.H. et le motiv B.A.C.H. dans la création de Mozart 35

— Alla turca, alla traca, Dimitrie Cantemir et la création de Mozart 46

— La création ambientale 52

— La création „da chiesa" 71

— La création pour la claviature 85

— La création pour la claviature et le violon 105

— La création de chambre 118

— [illegible] création concertante 141

— [illegible]ation symphonique 189

— [illegible]réation pour la scéne 245

IV. [illegible]ART, UN ORPHEE AUTRICHIEN PANEUROPEEN, TOTAL OU MITISATION ET DEMITISATION 275

Scanned with OKEN Scanner

141
189
245

Redactor
NINA MARINESCU

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar : 15.09.1988 Coli de tipar: 18,50

Tiparul executat sub cda. 762 la Întreprinderea Poligrafică „INFORMAȚIA", București, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner